Toate drepturile
sînt rezervate Editurii Meridiane

10.022

Ion Frunzetti

pegas între meduză şi perseu

Vol. I

GÎLCEAVA ŞI ÎMPĂCAREA VĂZULUI CU LUMEA

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1985

Memoriei lui TUDOR VIANU,
doctor Faustus al generației mele,
care m-a îndrumat spre
magisterium

Pe copertă:
CARAVAGGIO
Capul Meduzei (fragment)
Florența, Uffizi

CUVÎNT ÎNAINTE

Drept prim volum în seria celor în care intenționează să-și înmănuncheze între coperți opera sa critică, acum, la împlinirea unei jumătăți de veac de la debutul său în acest gen — aflat la frontierele literaturii cu filosofia și istoria artistică ori literară, — autorul era firesc să dorească editarea celui pe care îl alcătuise între 19 și 25 de ani, dat la tipar în 1943 și găsit la stadiul corecturilor atunci cînd bombardamentele avioanelor germane au făcut să se prăbușească, la 24 august 1944, un zid al tipografiei peste materia distribuită de zețari în pagini, la ultimul etaj al întreprinderii poligrafice din Sărindar 7—9—11, numită pe atunci „Dacia Traiană", unde sta să apară. Un șpalt, aflat în sertare, a permis reconstituirea lui în aceeași formă, operație care s-ar fi putut face și recurgînd la colecția periodicelor ce adăpostiseră articolele, studiile, cronicile și eseurile în anii din preajma și din timpul celui de al doilea război mondial: „Universul literar", „Vremea", „Viața românească", „Revista Fundațiilor", „Analecta Institutului de Istoria Artei" și altele. Cules a doua oară în 1946 cînd fusese reținut de editura „Publicom", *după premierea autorului cu premiul de poezie* „Forum", *de către un juriu avîndu-l în frunte pe marele poet Al. Al. Philippide, nenorocosul vo-*

lum, anunțat la rubrica „de același autor" în finalul plachetei de versuri „Maree" din 1945, n-a apărut nici atunci, din pricina încetării activității noii edituri tutelare. Ieșirea lui din cartoane în 1985, la mai bine de patru decenii distanță de anii cînd a fost scris, nu este o operație de arheologie critică destinată doar istorici literare, ci rezultatul constatării prezenței, în el, a unei gîndiri vii asupra fenomenului artistic, perpetuate de-a lungul deceniilor următoare în marele volum de pagini critice pe care intenționăm a le reda publicului în tomurile ce vor urma, privind materia istorică a artei românești a secolelor XIX și XX, studii asupra unor figuri mari, creatoare de stil în arta universală, și asupra unor momente de primă importanță în evoluția ei, nu numai în plastică — pictură, sculptură, grafică, arte decorative —, ci și în arhitectură, ca întregitoare a configurației expresiei vizuale în diferitele epoci, deci în toate artele spațiale, dar nu numai în ele, ci și în literatură și teatru. Sumarul care se constituie în prezent pentru următoarele volume, prezentînd o „rază a vînturilor" atît de complet delineată, a dat autorului ideea alcătuirii unui volum care să-l preceadă pe primul (primul cronologicește, „Formă și semn", lăsat la această editare pe locul al doilea) și în care să se grupeze eseuri și articole ce acoperă zona teoretizărilor asupra naturii și rosturilor artelor, asupra unității lor subiacente și modalităților felurite de exprimare a lăuntrului omenesc, în cadrul conspectării simțirii și gîndirii insului creator integrat contemporaneității sale sau preîntîmpinînd ca inovator perioade de cultură încă neapărute ca fenomen continental, mondial sau doar național, la orizontul vieții — prin forța lucrurilor reduse ca durată față de perspectiva desfășurării stilurilor în istorie — vieții celui ce s-a exprimat pentru semenii săi prezenți și viitori.

Acest volum, care are și un caracter oarecum antologic, (întrucît „alege" eseurile după felul în care conținutul lor ilustrează o zonă sau altele de preocupări critice, și nu întrucît ar selecționa după valoarea teoretică pe care-o atribuie contribuțiilor respective), pune pe cititor — sau este de natură, mai bine zis, a încerca să-l pună — în cunoștință de cauză cu extensiunea domeniului.

El nu abordează propriu-zis, ca o cercetare de istoria artei, materia domeniilor din care-și extrage doar argumentele faptice pentru susținerea afirmațiilor rămase la nivelul generalității, abstracției, sintezei, discursului teoretic, planînd uneori, după formula eseului, peste lanurile istoriei culturii, dar nefăcîndu-și din ele țința. Volumele ce vor urma vor relua, analitic, amănunțit, studiul unor domenii de istoria culturii, — civilizațiile scufundate de pildă, sau cele care au formulat în trecut moduri de funcționare spirituală originale, dar neasimilate întotdeauna de filonul principal al dezvoltării spiritului uman, neintrate în fluviul continuității făpturii unitare care este umanitatea în întregul ei, anthroposfera globului nostru terestru — dar și civilizațiile perpetuate, evoluate organic pînă la noi, întreprindere din care autorul, făcîndu-și în aceste ultime decenii ale activității una din preocupări, și-a extras materia seriilor de conferințe despre trecutul artistic al omenirii și cele cîteva sute de pagini de studii, care au slujit, atunci cînd au fost publicate unul cîte unul, la prezentarea cărților unor culturologi de marcă străini, traduși la noi prin grija Editurii Meridiane. Astfel, culturile preistoriei și protoistoriei europene, americane și oceanice, apoi culturile pentru redezgroparea cărora este nevoie de operația arheologică a înlăturării nu numai a unor straturi de pămînt, ci și a unor prejudecăți și habitudini mentale instaurate pe nedrept, sau culturile vii încă peste milenii, care-și pot aduce sunetul specific ce merită să intre în colaborare și în acord cu cultura epocii prezente, pe cale de a omogeneiza sfera intelectuală a planetei Terra,

își vor reafirma din nou locul printre obiectele de studiu ale umanității prezente, doritoare de autocunoaștere și autodefinire. Studiile introductive la „Cultura Africii" a lui Leo Frobenius, la „Introducere în arta și civilizația indiană" de H. Zimmer, la „Arhitectura clasică chineză" a lui Thomas Thilo, la „Lumea Etruscilor" a lui George Dennis și altele ca ele, apărute pînă acum sub semnătura celui ce oferă tiparului, azi, aceste două prime volume din opera sa de exegeză critică, nu pot rămîne doar în fruntea traducerilor respective, acolo unde au apărut, ci trebuie puse în contextul firesc al preocupărilor de istoria și filosofia culturii, din care au fost decupate și folosite cu prilejurile amintite.

Nu e vorba de a umple pătrățelele multiple ale vastului grătar de cernere a trecutului umanității pentru care munca de mai multe generații a unor echipe multinaționale de cercetători se desfășoară încă în lume pe toate planurile cercetării istorice: îmbogățirea materialului, discernerea, clasificarea, sistematizarea și interpretarea lui, intrinsecă și comparativă, ierarhizarea valorilor desprinse din aceste conspectări istorice cu simț critic, deci cu criterii axiologice și extragerea cîștigurilor eventual vrednice de propus drept model comportamental spiritului contemporan, ca și relegarea în depozitul curiozităților istoriei a habitus-urilor culturale aberante, sînt operații ce nu sînt de conceput pe seama unui ins, ci a unor corporații de investigatori, multidisciplinare, pe parcursul încă a multor zeci de ani. Dar năzuința celui ce semnează aici este să fi putut fi în stare de a circumscrie în trecutul omenirii momentele astrale ale păsirii ei pe linia dezvoltărilor viitoare, dezirabile, ale spiritului, bîntuit de autocunoaștere și de setea cuprinderii și supunerii materiei lumii acesteia cu care omul dialoghează de la apariția lui pe globul de noroi ce i-a dat naștere. Și asta nu numai în panoramarea etapelor mari de cultură, încheiate ori continuînd și azi, ci și în aprofundarea epocilor mai restrînse din cadrul culturii continentelor, formațiilor statale și etniilor creatoare de valori spirituale.

Munca istoricului de artă, care a dublat munca scriitorului de beletristică și de critică literară și artistică, nu va fi pe de-a-ntregul cuprinsă în volumele ce se anunță a le urma pe acestea două dintîi. Studiile monografice publicate pînă azi, atît cele privind personalități artistice cît și cele privind școli și curente din arta noastră ori din cea universală (Peisajul românesc înainte de Grigorescu, Peisajul flamando-olandez), *vor avea privilegiul de a fi lăsate așa cum sînt, acolo unde au apărut la vremea lor, dar și de a furniza materie de noi desfășurări critice studiilor ce vor face obiectul volumelor despre cultura artistică românească și străină.*

Un loc aparte vor avea curentele de gîndire artistică și de simțire exprimată prin forme spațiale în veacurile de la începuturile Renașterii europene încoace și pînă în prezent, cîtă vreme concepției umaniste despre lume și om i-a fost necesară lupta cu vechile mentalități spre a se impune și a-și face loc în conștiințe, proces care continuă încă în veacul nostru și care nu poate fi ajutat decît prin cunoașterea semiologiei lui, prin diagnosticarea sindroamelor maladive și prin acțiunea critică decisă, cu scop de ordinul dieteticii psiho-artistice și terapeuticii.

Vor fi astfel vizibile pozițiile critice afirmate de autor în diferitele momente ale evoluției artelor noastre și tipul lui de receptare a artei universale. Cronicile, susținînd rubrica artelor vizuale în periodicele unei jumătăți de veac de acțiune critică, sînt poate mai concret expresive și mai importante decît formulările teoretice pe care am ținut să le includem în primul volum. Dar opțiunea pentru acestea din urmă are rostul de a prezenta problematica unei epoci culturale cum este cea prezentă și

profilul intelectual (rezumativ trasat) al criticului.

Titlul — „Pegas între Meduză și Perseu", inspirat de mitul grec antic — oferă exact simbolul de care autorul vrea să se prevaleze: al unității eforturilor spiritului avîntat spre frumos al omenirii, încarcerate ca Pegas o vreme în limfele maleficei Meduze, care personifică psihologia abisală, lăuntrurile prăpăstiilor neexplorate ale unor inconștiente și subconștiente individuale pe potriva celor colective, ce se rezolvă, în tensiunile lor de nerezolvat, prin luciditatea aplicării tăișului de spadă al vitezei rațiuni: Perseu, eliberatorul Pegas-ului inspirației, este conștiința creatoare care reușește să canalizeze magmele vulcanice ale sufletului, irationalul lui, spre erupție în clara lume solară a formelor, sugestive de noi posibilități constructive ale universului uman.

O istorie a criticii de artă și o teorie a ei, schițată în liniile mari ale concepției ce prezidează și la alcătuirea tratatului de estetică ce-l preocupă din prima tinerețe și pînă în al șaptelea său deceniu pe autor, și care va încheia, sperăm, ciclul acestor editări, dau cheia maieuticii prin care se pot moși feții frumoși ai artei dorite pentru perioada, sperată plină de lumini, a unui nou secol al luminilor, ce se anunță după săvîrșirea grea din viață a veacului tragic, și măreț în fond, dincolo de contradicțiile și mizeriile lui, al XX-lea. Prognoza va înlocui, în acest caz, analiticul demers critic.

Cît privește prețul — din punctul de vedere al celui care le-a scris — prețul acestor articole, eseuri, studii, tablete etc., raportat la criteriile sale de auto-cunoaștere, el se vădește, peste decenii, prea puțin altul decît cel de atunci cînd textele au fost elaborate. Ideile cuprinse în întregul acestor prime două volume, ierarhiile de valori implicate, sau problemele rămase deschise la momentul scrierii și cărora viața *(biografia unui destin individual supus celui colectiv) le-a dat una din deslegările pe atunci întrevăzute doar sau precizate cu dinadinsul, fac azi semnatarului acestor rînduri bucuria de a se constata bine campat într-o durată lăuntrică al cărei caracter de continuitate domină fluctuațiile de gust și preferințele inerente vîrstelor succesive, determinate desigur de mai mulți factori, dar nezdruncinînd temeliile unei vetre sufletești ce se vădesc clădite, ca plan și ca elevație deopotrivă, încă din studenția propriu-zisă, care de fapt pentru un cercetător de sine și de lume nu ia niciodată sfîrșit. Desigur, acuizarea spiritului critic odată cu trecerea anilor și consumarea experienței, istoria propriei făpturi prezentă în componentele eului care-și asumă, clipă de clipă, drept ale sale, vîrstele trecute și configurațiile lor, ca pe* arrière-fond*-urile unor portrete rămase, la suprapunere, datornice aceleiași arhitecturi, timp de o viață, progresele spiritului de valorificare a organicului, considerat consubstanțial cu geometria cristalografică a structurilor, care la bătrînețe apar mai clar, ar putea pleda pentru reabordarea și rescrierea, cu altă notă sensibilă și în altă gamă, a temelor tratate atunci. „Illo tempore" al miticului autobiografic nu a funcționat însă, cu fascinația lui, și nu cred să putem fi acuzați de nostalgia consuetudinală a senectuții pentru o tinerețe care nu mai este. Sentimentalismul* à rebours, *dorul de o etapă finală mai senină, mai echilibrată și mai vrednică de spus altora decît frămîntata trecere prin timp, vreme de aproape 25 000 de zile, a celui care, la 19 ani, nu cerea decît încă 7 ca să-și scrie opera, îl bîntuie și-acum, iar cei șapte ani îi așteaptă încă de la înaintata toamnă ale cărei luciri de soare cald îl mai mîngîie de absența, la vremea lor, a primăverilor și verii, petrecute în vîltori care n-au dat răgaz să li se simtă alintul. Dar afirmația asta devine lirică și va fi mai la locul ei într-unul din ciclurile*

de versuri care să dea glas sensibilității celui ce trebuie să și-o cenzureze: se împlinesc, paralel cu activitatea lucidității intelectuale, travalii în adîncurile insului, care nu trebuie să ajungă a mișca pumnul mîinii ce ține un condei muiat în criterii drept cerneală, și nu în drojdia vinurilor de viață lungă, ce-mbată.

ION FRUNZETTI

Aprilie 1985

PEGAS – mitologie încă actuală

În toate literaturile există poeți. Unii, inspirați, nimeresc, atunci cînd încalecă pe caii lor cei mari, cîteodată, și Pegas-ul. Alții cravașează călușeii țepeni de lemn cu vopseaua sărită, dar tot în numele Pegas-ului. Simbolul acesta, al unui cal înaripat, în stare să zboare ca vîntul, ca gîndul, ca fulgerul printre nouri, se poate urmări, de la ceramicile acroterelor Helladei primitive și pînă la oțel-inox-ul monumentelor dintre blocuri. Cum nourii sînt azi demitizați, survolul lor fiind o problemă de fiecare ceas pe toate aerodromurile lumii, și cum legendele s-au mutat din cer pe sol, cu ajutorul electronicii, nu mai știu dacă Pegas mai poate exercita, cu zborul lui, spectaculos imaginat sub o boltă de cobalt lucios ori de lapis-lazuli, cu nourii fotogenic destrămați sub copite, vreo atracție. Dar tot e invocat, cu regularitate, cu un tîlc obscur, ce-l face oarecum rivalul titanului Prometeu; îndată după nașterea sa, Pegas și-a și luat zborul spre Olimp și s-a pus în slujba lui Zeus, aducîndu-i, zic miturile, fulgerele la îndemînă.

Nu e o trăsătură prea simpatică, să-l știm pe inspiratorul înflăcăratelor stihuri epice și al

suavelor versuri lirice, un kratofan vulgar, un trivial închinător al puterii adică, colaboraționist al tiraniei olimpiene, aducător de cnuturi penalizatoare la mîna violenței, devenite demne de propria ei forță. Numele lui Pegas spune mai mult decît atîta. „Pegasos" vine de la „peghe" (πηγή), izvor, în greaca veche, și se pare că legătura Pegas-ului cu izvorul explică multe. Mama lui Pegas este Meduza, singura dintre cele trei Gorgone care n-avea darul nemuririi și căreia i-a pus capăt zilelor Perseu, încălțat cu sandalele înaripate ale lui Hermes și purtînd coiful magic al Athenei (ambii zei prezidînd activitățile cerebrale: mentalul inferior, adaptativ, Hermes și mentalul superior, reflexiv, Athena), coif care-l făcea invizibil. Decapitînd-o pe cînd dormea, Perseu puse, fără să se uite la Meduză (căci s-ar fi transformat în stană de piatră) capul terifiant al monstrului într-un sac dat de zeii săi protectori, și scăpă, datorită iuțelii sale la fugă, urmăririi celor două surori ale victimei, Gorgonele nemuritoare. Avea nevoie de acest cap spre a-și răzbuna, întors acasă, la Seriphos, mama, pe Danae, fiica lui Acrisios, necinstită de regele Polydectes, căruia vederea Meduzei moarte i-a împietrit pe loc făptura.

Din sîngele Meduzei, acest monstru infernal, a cărui singură contemplare fugară, timp de o clipă, avea puterea să omoare privitorul, a „izvorît" Pegas, după unii, atunci cînd pămîntul (Gheea) a fost fecundat de lichidul vieții, scurs din gîtul trupului decapitat. După alții, Pegas fusese gata zămislit în trupul oribilei ființe, în urma unei aventuri a lui Poseidon, zeul mării și oceanului, la porțile căruia, pe Gibraltar

— coloanele Herculeene — străjuiau cele trei Gorgone înainte de uciderea Meduzei. Pegas este, astfel, un produs al *străfundurilor,* fie telurice, fie plutonice, rodul zonelor subpămîntene ale conștiinței, al subconștientului adică, sau al zonelor ei tallasice, impulsurilor instinctuale, primar-volitive datorîndu-li-se într-o măsură nașterea inspirației care, pornită din adîncurile ființei vii, integrate în marele flux al elanului vital, urcă spre cerul tuturor aspirațiilor înalte. Izvorînd din sînge, și încă din sînge de monstru, Pegas este îngerul animalic, adică forța instinctului care, ghidată de entuziasmul creator către azurul cel mai pur al existenței spirituale, dă substanță zborurilor gîndirii.

Este semnificativ că miturile helene n-au așteptat pe Freud ca să explice nașterea poeziei din subconștient și a purităților de spirit din colcăiala sîngelui de monstru. Rolul cathartic, de colaborator la epurarea universului și de aducător al ei spre rațiune — floare pe care cu atît mai mult o poate prețui elanul izvorît din nămoluri de străfund — spre rațiunea dătătoare de legi, de ordine, de măsură clasică, se vede și din celelalte isprăvi ce i se atribuie Pegas-ului. Prin voința lui Poseidon sau a Athenei, calul înaripat s-a nimerit să se afle la fîntîna Pirene, în Corint, chiar în momentul cînd Bellerophon pleca în Lycia, și n-a avut, eroul învingător al harpiilor, mai de preț ajutor decît acest bidiviu vrăjit, cu ajutorul căruia fu masacrată *Himera,* celălalt monstru mitologic, care asigură misiunii cosmice a personajului acestuia zoomorf, calului înaripat născut dintr-o Gorgonă, simetrie în timp. De aceea, Pegas a jucat oarecum și rolul magic al

protecției împotriva sorții rele, spun dicționarele mitologice.

Cunosc un om, un scriitor, care-și datorează viața faptului că a iubit de tînăr poezia: dus în timpul nazismului cu gloata spre locul unde trebuia să fie executat, tînărul prost echipat care citea în mers, stînjenit de bocancii enormi cu care pășea prin noroaie, a fost remarcat de un ofițer (rezervist), însărcinat cu trista misiune de a comanda execuția și a fost exceptat pentru că în mîini avea „Cuvinte potrivite". Arghezi mi-a povestit, după război, că rescapatul a venit și i-a sărutat, în genunchi, mîinile.

Care dintre cititorii de vers, care dintre ascultătorii de muzică și privitorii artei n-a fost salvat, o dată măcar în viață, prin lectură, prin audiție muzicală sau prin contemplarea unui tablou, de morți mai grele decît moartea?

«ARS UNA . . .»
(sine aprobatione doctorum)

Un schematism grosolan cu care ne-am deprins într-atît încît nesupunerea la rigorile lui ni s-ar părea un act absurd, de răzvrătire, cere ca arta să fie înțeleasă ca o portocală, printre feliile căreia, alături de muzică, pictură, sculptură, arhitectură etc., să se găsească și poezia. (O concepție similară consideră științele grămezi-grămezi, filosofia fiind o grămadă mai mare, în stare să le cuprindă. Amîndouă aceste academice opinii circulă învestite cu autoritatea doctorală, față de care, declarăm, avem nețărmurită și etern-studențească stimă.)

Modul areopagic cum fiecărei ramuri de activitate omenească i se fixează un fotoliu, egal înălțat deasupra solului, egal distanțat de centru, transformă domeniul spiritual într-o monotonă peneplenă circulară, în care deferența colegială a nivelat totul.

Perspectiva aceasta adimensională, de stepă sau de univers naufragiat, se lasă greu răsturnată, cu atît mai mult cu cît toți cei ce încearcă aceasta, purced din ea, asemănîndu-se Pepelei care se mira de imobilitatea căruței împinse dinlăuntru.

Polaritatea *artă-poezie,* — punctul de vedere pe care-l reprezentăm, — nu e nimic nou. Polaritatea „artă-poezie" a existat de cînd estetica; și estetica datează cu mult înaintea termenului care-o denumește. „Formă-conținut", „tehnică-inspirație", „semn-mesaj", „expresie-trăire", ascund toate, în ultimă analiză, același

dualism, cu brevetul-patent al căruia *nu* noi ne putem mîndri. Și nici naivitatea să nădăjduim într-o mai norocoasă soartă decît a acelora care, secole de-a rîndul, de la Aristotel, s-au căznit să rezolve ecuația aceasta, nu avem.

Noutatea celor spuse de noi, dacă vreo noutate există, e de modul puțin glorios al corolarului. Ceea ce postulează expunerea în prealabil.

Așadar, pe scurt, poezia nu e, pentru noi, *una din arte,* ci *arta însăși,* singura *Artă,* cu majusculă; condiția *artelor* și scopul lor, întocmai cum filosofia nu e *una* din științe, ci cunoașterea, cunoștința, știința de sine și de lume, condiția științelor și ținta lor. *Teritoriul artei,* departe de a fi secționat în districte autonome, date fiecare osebit în administrarea plasticii, muzicii, arhitectonicii, etc., *coincide cu teritoriul poeziei.*

Unitatea artei nu provine din putința de a subsuma toate artele, adițional, aceluiași concept, ci din reductibilitatea lor la același fond: poezia.

O lămurire: nu e vorba de locul comun: „poezia muzicii" sau „poezia penelului" etc. Urîm, ca orice om cu oarecare bun simț, confuzia planurilor. Nu despre o întretăiere de planuri e vorba în delimitările acestea ale noastre, pentru că, pentru noi, poezia nu înseamnă un plan aparte, deopotrivă cu al „artelor". Înțelesul pe care-l dăm poeziei circulă în estetică de la De Sanctis și Benedetto Croce: *viziune a unicului, a lucrurilor spontane,* a realității singulare. *O realitate particulară* revelată din, sau proiectată spre „realitatea reală". Aspect (sau mască!) a realității, viziunea unicului odată produsă, labilitatea lui ca a tuturor stărilor unice, fluente, proteice, ar face-o neviabilă, dacă activitatea artistică n-ar încadra-o pe loc, într-un cordon polițienesc de legi organizatoare, în stare să-i împrumute o trăinicie. Dacă uneori „eternizarea" aceasta se face cu sacrificiul celor mai poetice elemente ale poeziei,

dacă arta săvîrșește adesea samavolnicii, mutilînd procustian, de dragul unor tipare, poezia, trebuie să ne mîngîiem cu gîndul că, altfel, nimic din ceea ce acum ne e, de bine de rău, transmis, nu ne-ar fi putut vreodată solicita reacții.

Stăruind asupra procesului creației, pe care n-avem cum să-l numim decît — blagian — *activitate formativă,* discernem: pe de-o parte „viziunea formală", anticipatoare și globală, de care vorbește Mozart, viziune pe care nu ne e greu s-o identificăm cu „poezia", întregită, pe de altă parte cu „*activitatea artistică*", „arta", înțeleasă ca *o cale* de transmisie a poeziei, ca un limbaj.

„Cale" nu înseamnă pur și simplu sunet, culoare, relief, linii, ci mai mult decît atîta: *legile organice* ale fiecărei arte. Datorită artei, (această metodă de sclerozare a spontaneității poetice,) poezia dobîndește virtute comunicativă, calități de *bun,* în sensul economic, de schimb, de circulație. De aici și pînă la a pune pe seama aceleiași frîne formale valoarea estetică, nu-i un pas prea mare de făcut. Dar nu aceasta ne e preocuparea. În dorința noastră de a cerceta structuri (și structura e totdeauna, modal, *raport*) ne mulțumim să constatăm, după cele spuse, că aici, în relația dintre *poezie* (ca viziune a singularului) și *artă* (ca textură de legi organizatoare) stă misterul creației. Sînt aici, în conflict, două tendințe, arareori și numai în capodopere echilibrate: năzuința *către expresie* a ceea ce e de exprimat și năzuința *expresiei* de a prinde ceea ce e de exprimat. Prima e polivalentă: poezia tinde către *orice* expresie, către orice *mod* de expresie, al oricărui sistem de redare: muzică, literatură, plastică, etc. „Bucuria de a trăi" alege pentru a se face simțită nu numai versurile lui Schiller, ci și simfonia lui Beethoven, deopotrivă cu pictura lui Michelangelo, reprezentînd un Ionă extatic ieșind din burta chitului.

Din punctul de vedere al unei estetici emo-

ționaliste, toate aceste trei opere de artă nu sînt

decît același lucru: aceeași viziune a unicului, a aceluiași unic — bucuria de a trăi — s-a transmis contemplatorului tustrelelor, indiferent de mijloacele prin care transmiterea s-a realizat.

Evident, în fața acestui exemplu, cu greu ne-am putea hotărî să proclamăm modul cel mai prielnic de redare a unei realități particulare. O sinteză încearcă filmul sonor și colorat, redînd simultan, vizual, auditiv și prin grai, același „dat". Dovadă pregnantă de polivalență a năzuinței spre expresie. Reciproca nu e valabilă. Expresia, o dată aleasă, toate eforturile ei sînt înspre istovirea aceluiași „dat".

Raportul „poezie-artă" e departe de a fi măsurabil, adică nu e considerabil sub raportul situării echilibrate sau echilibrabile de proporții între părți. Nici poezia nici arta nu intră *procentual* în etalonul artistic. Întocmai cum culoarea îmbibă o stofă, fără ca prin aceasta să fie socotită parte a stofei, poezia intră pretutindeni în țesătura operei de artă, pentru distingerea ei de rest fiind mult preferabilă disecției distilarea. În lucrul artistic e atîta artă cîtă tehnică s-a încărcat de poezie, și e atîta poezie cîtă a putut fi fixată de artă. Restul artei se macină ca diamantul de propria sa pulbere. Restul poeziei se volatilizează. Fiind sesizabile fiecare în măsura raportării la cealaltă, concurența e exclusă. Termeni ai unei relații, „poezie" și „artă" nu există decît prin relația lor.

De altfel, operă de artă (operă estetică) e orice produs al activității omenești în măsura în care *exprimă*, (întîiul element), și exprimă *unicul* (al doilea element).

Din importanța deosebită atribuită fiecăruia din cei doi factori (nu din preponderența lor de fapt, căci am demonstrat cît de cu neputință este), naște diferența între clasicism (supraprețuire a expresiei) și romantism (supraevaluare a poeziei).

Clasicismul și îndelunga sa autoritate ne pare a fi chiar cauza pentru care nu s-a putut surprinde poezia la temelia fiecărei arte.

Într-o concepție în care poezia înseamnă mijloacele, retorică, metrică și prosodie, de bună seamă că observația era greu de făcut. Confuzia, constituită de tradiție, între poezie și artă literară, se menține încă.

Nu vrem să ne iluzionăm asupra eventualelor efecte ale delimitărilor de față. Credem însă că, acordînd poeziei funcția de universal substrat al artelor, o privăm de sensul comun: *poezia ca „artă"*. Și că se vor găsi destui cititori care să aprobe această nedreptățire, dîndu-și seama laolaltă cu noi că nu în inexistența unui limbaj adecuat, exclusiv poetic, stă „paradoxul poeziei" așa cum îl vedea Tudor Vianu, ci în *inexistența însăși a poeziei* ca artă. În neputința ei de a se realiza altfel decît prin mijloacele străine de ea; prin celelalte arte.

Poezia n-are un limbaj pentru că are prea multe. Pornirea de a găsi un mijloc de expresie monopol naște din faptul că toate căile de redare, ale tuturor artelor, sînt oarecum *inadecuate transmiterii unicului*. Cînd, din dorul de a se vedea mai puțin tradusă pe limba altora, (muzică, plastică etc.), poezia caută mijloace mai ale ei, prezentîndu-se ca poezie pur și simplu, ea întîlnește cea mai amarnică decepție.

Căci a separa *funcția sugestivă* a *cuvîntului* de cea *comunicativă*, silindu-l să nu mai semnifice noțiuni, înseamnă a nesocoti legile lui interne: cele două funcții, care de obicei se întregesc, acum se cheamă. Și ce exclude mai radical *unicul*, viu și sensibil, decît rigiditatea convențională a unui concept, produs prin definiție al *generalizării?*

Parafrazînd pe Aristot care nu concepea o știință a accidentalului (*episteme tou symbebekotos*), ajungem să afirmăm omologia *necesarului* din știință cu *unicul* din poezie, formulînd adică: „nu există o artă a generalului".

Poeții de pînă acum au fost însă mult mai deștepți decît să se lase trași astfel pe sfoară. Asta se vede din faptul că nu de la funcția intelectuală a cuvîntului așteptau ei magia poetică, ci de la *sonoritatea, muzica* versului, sau de la *plasticitatea* expresiilor.

Metaforele, ca toți tropii de altfel, nu sînt altceva decît mijloace de a inerva altceva decît inteligența, căreia în mod firesc i se adresează cuvîntul. Tendința de a deturna spre senzorial, spre reprezentare, imaginație, și — de ce ne-am feri — spre intuiție, interesul, solicitat de vorbe inteligenței.

Neputîndu-se dispensa de metaforă, afirmînd-o ca însăși esența sa (cf. „corespondențele" lui Baudelaire), poezia *s-a recunoscut poezie în măsura în care e pictură sau muzică,* în măsura în care face *ca și cum* ar fi plastică sau muzică, singura poezie din ea rămînînd acea care există în egală măsură în toate artele: revelarea unicului.

Prin apelul la sugestie, analogia poeziei cu halucinația e totală: vezi ce nu e, auzi ce nu se cîntă. Și cum despre o logică a năzărirorilor nu se poate vorbi fără șanse de a fi suspect, toată știința poeziei, adică a meșteșugului de a traduce poezia prin cuvînt și nu prin orgă sau paletă, urmează soarta cunoscutei funii de nisip.

„Ars una, species mille" se cuvine amendat. Poezia e una, artele o mie.

CIVILIZAȚIA OCHIULUI

M-AM NĂSCUT CA SĂ VĂD...

N-am să contenesc niciodată să cînt laudă văzului: pentru ce-mi dă, pentru ce mă lasă să-mi închipui fără să-mi dea — dar pe temeiul a ce mi-a dat alte dăți — pentru ce sper că-mi va mai putea da, cînd nu mi-or mai rămîne decît ochii!... Cînd viața, conjugată la trecut, nu-mi va mai lăsa decît ochii... Nu ca să plîng, — cum sună-n povești amenințarea întrupărilor răului, ci să mă mîngîi, văzînd.

Geniul limbajului a intuit prețul văzului, simțul prin care știința antropologică modernă afirmă că ne vin peste 90 la sută din informațiile despre lume: ceea ce ne e drag, pe românește, ca ochii din cap, ca lumina ochilor! „Pe ochii mei!" — se jură cel ce vrea să fie crezut. Cert: cum te văd și cum mă vezi!...

Ochii sînt nu numai „ferestrele sufletului", dincolo de care locatarul lăuntric al fiecărui trup poate să fie ghicit de cine-l contemplă. Ei sînt „ferestrele sufletului" și pentru că prin străvezimea lor pătrunde *Înafara* toată, înlăuntru; lumea iese în întîmpinarea eului nostru încarcerat în dimensiunile unui biet organism fragil, limitat și pieritor, și i se dezvăluie în toată nemărginirea ei, datorită văzului. Toate celelalte simțuri ne extind prea puțin ființa în afara limitelor ei trupești. Tactul, ca să funcționeze, are nevoie de stimuli care să ne atingă

epiderma. (Simțim cu pipăitul numai ceea ce vine în contact direct, nemijlocit, cu noi: știm prea puține prin pipăit, despre ceea ce ne înconjoară și n-am ajuns prea departe, dacă obiectul, cunoscut sau necunoscut, trebuie să fie la granița făpturii noastre fizice, lipit de ea, ca să se recomande: eu sînt piatră, eu sînt blană, eu sînt mohor, eu sînt rouă... Ceea ce ne primejduiește ne-a și făcut rău dacă a trebuit să punem mîna-n foc sau în uncrop ca să știm că frige. Știm prea tîrziu, cînd ne-a și fript. Altceva era dacă și vedeam incandescența flăcării, sau aburii fierturii ridicîndu-se). Văzul ne avertiza de la distanță, fără primejdie. E un pîndar zelos, ziua. Noaptea, e orb. Și lasă loc auzului. Dar auzul ne-nșală prea adeseori, și perceperea sunetelor e limitată: de la o distanță încolo confuze, ele se topesc cu totul în hău.

În vreme ce văzul...

Avem în jurul nostru cosmosul, străpuns de văz pînă la distanțe de mii de ani-lumină. Cu telescopul muntelui Palomar s-a pătruns pînă la miliarde de ani-lumină, pare-mi-se, adică se pot vedea acum luminile unor corpuri cerești care au pornit de la sursele lor acum nu mai puțin de x milioane și milioane de ani. „Era pe cînd nu s-a zărit..." Cine ne spune însă că bolta cerească, spuzită de grînele stelelor, este azi așa cum o vedem? Dacă în ochii mei ajung să fie vecini aștri care, la depărtări diverse, poate că nici n-au existat în același timp? Le văd alăturate, cele două frumoase stele ce-mi par gemene, dar numai unghiul sub care le văd le alătură: în grade de arc apropiate, ele pot fi și la distanță de milioane de ani-lumină, pe direcții vecine purcezînd spre mine în coni diferiți. Fabric, cu ajutorul ochilor mei, configurații stelare, din luminile stelelor azi moarte, poate, ce numai în retina mea stau alături, și-s numai în ochii mei, oare, și pentru faptul că în clipa mea se rezumă milenii și milioane de milenii, desenîndu-mi coerent un zodiac cu totul himeric pe un cer căruia tomografia i-ar revela

discontinuitățile spațiale, și pe cele de timpi? Cine mă încunoștiințează despre ceea ce se petrece la depărtări, pe drept cuvînt numite „astronomice", și care ar fi universul meu, fără văz?... Cosmologia mea?... Reduși la tridimensiunile spațiului — receptacol ce ne surprinde încăpîndu-ne, am fi, lipsiți de văz, la cheremul ambulacrelor și al anterelor, ca octopozii mărilor și ca libărcile. Între coropișniță, sobol, sepia de mare și coleoptere, este o diferență uriașă: unele-și proiectează simțurile în afară de trupul lor la varii distanțe, altele se cantonează în noaptea și-n derma proprie, și-s prizonierele simțului termic, motrice, tactil...

Civilizația văzului, se zice. De fapt, văzul este civilizație. Nu vedem la fel. Văzul este un produs nu numai al naturii, al memoriei genetice, al biochimismelor: e și un produs al educației, al culturii. Pentru mine, soarele e bărbat și luna femeie pentru că așa mi-au tradus mie basmele românești, o mitologie mediteraneană și orientală arhistrăveche. Și pentru că-s latin: „*sol, solis*", substantiv masculin, „*luna, lunae*", substantiv feminin. Dac-aș fi însă de neam germanic, ar fi invers: „*Die Sonne*", Soarea, ar fi Doamnă. „*Der Mond*" — Lunul, ar fi Domn. Cum șade bine unor triburi ce-și desfășoară noaptea, pe lună, activitatea bărbătească a vînătoarei din care trăiesc, și dorm ziua. „*Der Sonne*" ar fi la germanici un non sens: nu poți da nume viril astrului sub care ești sortit somnului, nici feminin celui sub lumina căruia ești treaz și activ. Dar eu văd ca femeie luna, și văd sub chip de lună femeia, cum n-o văd germanicii, care-l și mitizează pe craiul Luna, cînd fiecare copilă blondă le e soare. Miturile văzului se încheagă, la popoare diurne și nocturne, altfel. Văzul mă face să încheg imagini în care Lumea (de la „*lumen, -nis*") este ipostaza pasivă a eului; eul, nucleul activ care-o supune, pentru că lumea e femeie pentru români, în vreme ce *Le monde, Il Mondo, El Mundo,* este bărbat, deci activ, deci

agresiv, deci stăpînind eul. (Umblu cu explicații probabil nevalabile: nu numai ce văd devine imagine-mit, dar și numele a ceea ce văd se disjunge în lumea mea sentimentală, după cum aspectul plus sau minus, viril sau feminin, prevalează). Aș ști eu că-i soare pe cer, doar după cum îmi încălzește trupul atmosfera verii? Aș mai putea forja o mitologie solară, mi s-ar mai putea explica religiile, aceste filosofări ale unei omeniri în faza copilăriei, fără implicațiile imaginilor celor două luminarii? Și, în lipsa lor, aș mai pricepe culturile, istoria lor, formele de artă și de literatură? Aș mai vedea, fără experiența văzului? Sînt un om axat pe simțul văzului. Cele mai mîngîioase melodii, cele mai zguduitoare drame, catastrofele, la mine s-au tradus întotdeauna vizual. Pot cînta simfonii de verde și de albastru, instalat dindărătul unui parbriz, și structurile optice se dispun logic ca în compozițiile muzicale, desfășurate polifonic sau adunate armonic, în sinteze bazate uneori pe contrapunct, alteori altfel, după cum dictează obiectul. Fără ochi, sînt ca un călător în tren, noaptea, livrat acusticii, și-mi sînt toate ritmurile fizice strict programate de o mișcare ce nu-i a mea, dar mă obligă să o urmez: văzul mă ajută s-o contracarez, anulînd-o chiar. Cînd stau la fereastra vagonului de tren, ritmurile roților lui, brutal pătrunse în trupul meu și reglîndu-mi pulsația sîngelui și respirația, pot fi uitate, grație ritmurilor vizuale ce-mi convin mai bine, extrase din priveliști și cu care mă fac una.

Văzul mi-a dat întotdeauna bucurii, de la cele mai simple și mai nevinovate, — corolele florilor de brîndușe ori toporași pe sol, neaua așternută pe crengi, apusurile de soare și zorii, frunzișurile tivite cu aurul lichid al mierii din nămiezi, franjurii din cristale albite de spumă ai talazurilor, licărul stropilor pe frunze, sclipătul nisipurilor, — pînă la cele mai înalte și mai complexe. Armonia sferelor cerești e o muzică pentru văz, și sînt bîntuit de vîntul

sublimului cînd mi se deschid sub ochi prăpăstiile infinitului mare, urmînd pe cer căile lactee ale nopților pure de vară la munte, și cînd îmi fixez în ocular infimul, pe lamela microscopului, care nu mi-e instrument de lucru, ci spectacol. Am ochi numai pentru muzica formelor lumii, culorilor lumii, arabescurilor de linii, ritmurilor lumii văzute. Mă dezinteresez de ce-mi indică: primejdios, ori nu, spectacolul mă fascinează. Privesc. Cînt pe dinlăuntru. M-am născut ca să văd . . .

SENSUL VEDERII ȘI VEDEREA SENSULUI

Dintotdeauna — cum lasă să se constate geniul limbajului tuturor națiunilor — văzul a fost considerat sursă de certitudini. Deasupra gradului diferit de probabilitate cu care este acreditată senzația venită pe canalul altor simțuri, ceea ce *„vezi cu ochii tăi“* este crezut *sigur*. De-aici și pînă la acceptarea unui soi de dogmatism epistemologic, bazat pe văz, nu e decît un pas . . . Pe care grosul simț comun l-a și făcut, peste tot în lume: *numai* ceea ce „vezi cu ochii tăi“ e vrednic de crezare. Și mai mult: „nici nu există *decît* ceea ce vedem cu ochii! . . .“ Postularea unui „nevăzut“ care poate fi eventual știut, altfel decît ceea ce se vede, contraponderează, însă, la unii, acest dogmatism al vizualului, foarte răspîndit. În afară de *obiectele* ce ocupă spațiul văzut, și de *spațiul* care le înglobează, se mai constată că există *cîmpuri magnetice, unde,* invizibile, dar captate de la o vreme și materializate în semnale: sonore, electrice, termice, motrice, etc., pe lîngă „curenți“ electronici, vînt solar, ionizări și așa mai departe. Razele alfa, gama și Roentgen (x) sînt azi, printre atîtea alte radiațiuni, folosite curent în știință, în terapeutică, în tehnică.

Artele vizuale pretind și ele dreptul de a le „da spre vedere“. Deși invizibilul devine constatabil, palpabil, audibil, și-și are dome-

niul lui de utilitate și eficiență, văzutele își păstrează perisabilitatea, prioritatea în cunoașterea bazată pe simțul comun. Pînă într-atîta încît se spune „văd" în loc de „constat": „văd că e cald", „văd că bate vîntul", „văd că e tîrziu" etc. Englezii spun pentru „înțeleg", „I see" — văd.

În fond, domeniul vizibilului se reduce, pentru ochiul omenesc, la mici lungimi de undă situate pe o porțiune infimă a scării ondulațiilor constatabile: nu vedem, cu ochii noștri de mamifere bipede, decît ceea ce vibrează între 0,035mμ și 0,075mμ. Milimicronul, a milionimea parte din milimetru, este, în aceste fracții zecimale, de mărimea zero, iar radiațiile vizibile sînt situate la nivelul sutimilor și miimilor de milionime de milimetru lungime de undă: doar vreo patru sutimi, adică vreo 40 de miimi de milionime de milimetru, ne permite ochiul nostru să vedem. Restul, pentru om nu se transformă în senzație vizuală. Poate, pentru unele specii animale, alte vibrații sînt vizibile. Straşnic de puțin, dacă ținem seama că, în afară de undele luminii celei vizibile, universul cunoaște radiații cu un registru de unde ce merg, ca undele hertziene de pildă, pînă la lungimi de undă de mii de metri, într-o latură a scalei, și dacă e vorba de radioactivitate, pînă la miliardimi de *milimicroni în cealaltă*. Dintr-un univers de ondulații continui, selecționăm de la un timp, cu aparatele optice care ne prelungesc văzul firesc, destul de multe; dar nu toate radiațiile sînt convertibile în senzații vizuale. Și totuși, văzul se bucură în continuare de credit sporit, față de alte simțuri. Reprezentările vizuale abundă în memoria senzorială a omului, și imaginea lumii se constituie predominant pe forme și culori, ca și cum văzul ne-ar fi aproape suficient ca să înmagazinăm în noi lumea. Memoriei senzoriale i se adaugă accentele, aprobative și depreciative, semnele de „plus" și „minus", ale căptușelii ei, de ordinul emoțional. Fiecăreia dintre reprezentările vizuale înmaga-

zinate în memoria senzorială în urma practicii vieții curente, din cele mai vechi timpuri ale dăinuirii celui nostru, memoria afectivă îi oferă un acompaniament sentimental. De obicei, polaritatea afectelor se reduce la plăcere-neplăcere (durere), sau la apetit-satietate (lehamite și scîrbă, acest saț, mai curînd decît satisfacția săturării, care nu înseamnă uciderea poftei, ci suspendarea ei temporară, în vreme ce lehamitea este refuz, repudiere a obiectului ce-a nutrit pofta), în fond, la constatarea faptului că, subiectiv, un obiect al dorinței noastre este prielnic sau neprielnic vieții individului uman în cauză, favorabil sau nefavorabil perpetuării existenței sale sau a speței întregi.

Reprezentările vizuale, dublate de o asemenea spontană, nemijlocită apreciere prin afect, fac ca imaginile voit constituite, prin activitățile de tip artistic, sau involuntar, subconștient, prin cele onirice, să fie investite cu puterea de a ne reprezenta și pe noi, într-o măsură, nu numai porțiunile lumii pe care ele le reproduc, sau evocă, ori sugerează. Cum ajunge o formă văzută să mă reprezinte pe mine, cel ce văd? De ce, trăit la țară, cîmpul cel înverzit, primăverile, dat în pîrg la vremea secerișului, negru de ploi, arat, toamna și albit apoi de ninsori, mă emoționează chiar și după ce, devenit orășean și avînd alte preocupări decît cele agrare, viața mea nu mai depinde nemijlocit de reușitele recoltei? Nu în memoria genetică a odraslei unui neam de agrarieni, ci în străfundurile memoriei mele afective, individuale, scormonește imaginea vizuală, ca să creeze în mine dispoziții sentimentale precise și reacții, programate de vederea aspectului respectiv al naturii. Pe asta se întemeiază întreaga „poezie" a imaginii artistice: pe existența unor „corespondențe" între formele, volumul și culorile obiectelor ce ocupă spațiul nostru ambiant, cîmpul nostru vizual, real sau virtual (reprodus), pe de-o parte, și reacțiile mele afec-

tive stîrnite „ne varietur" de re-cunoașterea lor

ca aparținînd unor clase de existențe „prielnice" sau „nefavorabile", mereu sau doar cîndva, propriei mele istorii lăuntrice, adîncurilor mele panice.

Vizualul și-a constituit mitologia lui în cadrul fiecărei vieți, și experiența trăită a lumii, pe care germanii o numesc „Lebenswelt", dă preț de simbol al vieții mele lăuntrice, fiecărei forme obiectuale cu care eu vin în contact, fiecărui grup de senzații pe care, cu ajutorul luminii, le recepționează retina mea.

Desigur, într-o mai mică măsură, procesul de omologare a unor mănunchiuri de senzații, venite de la o sursă senzorială externă mie, pe alte canaluri de simțire, (auditiv, tactil, olfactic, gustativ, motrice) ori coenestezic (adică avîndu-și izvorul în organismul meu), se petrece, în artele care corespund acestor simțuri, dacă ele au fost inventate pînă azi, sau dacă-s pe cale de a fi, într-un chip similar. Efort imens pentru gîndirea filosofică, atingerea plenară a sentimentului totalității existenței finite, a înconjurului de orizont al aparenței sensibile, este un proces firesc pentru omul comun care nu-și pune problema ei, ci o trăiește pur și simplu. Lumea aparențelor îl desfată, îl delectează pe cel ce trăiește în frumusețea predată de simțuri, ca la el acasă. Pentru Goethe, cel mai „filistin" dintre poeți, cum s-a spus, lăfăindu-se în frumos ca într-o comodă caleașcă princiară, desfătat și răsfățat de lumea aparențelor sensibile („O, lume, ce frumoasă ești!"), resimțirea admirativă a frumosului în lumea vizuală, auzită, pipăită, mirosită, gustată, *trăită* într-un cuvînt, face totuși mai mult decît pentru omul comun: îl mai și „dăscălește" asupra rosturilor ei, ale lumii și implicit ale lui, ca parte din ea.

„Inscrutabilul" ocupă un loc mare în opera poetului german ca un ce detectat dincolo de văzute, împresurînd sfera existenței noastre, așa cum se pare că ocupă un loc important în opera tuturor marilor artiști dotați cu simțul

naturii. „Inscrutabilul" nu poate fi descris sa[u] desenat, dar poate fi semnalat, în urmele lu[i] în natură. Ceea ce trebuie recunoscut în „ap[a]rența" lumii este familiar celui ce intuiește î[n] concret un sens global al organizării lui; co[s]motica bazei senzațiilor (Kosmos este în greac[ă] echivalent cu „ordine", structură rațională) est[e] schema aflată dedesubtul desfrîului torențial al fluxului senzațiilor cu care sîntem bombar[dați] dați clipă de clipă, în tot cursul trecerii noastr[e] prin lumea obiectivă, căreia-i și aparținem par[ț]ial. Acceptarea recunoscătoare, plină de smc[h]renie, a frumuseții, atitudine tipică pentru Goethe și goetheeni, (la noi, în primul rînd Tudor Vianu, un olimpian chinuit de nevoia înlăturării durerii de a fi încă panic, dionisiac), umilitatea îngenunchierii în fața misterului existenței care, departe de a te înfrînge și zdrobi, te potențează cosmic, ca pe Blaga („Dați-mi un trup, voi, munților, mărilor! . . ."), sau ca pe Arghezi („. . . și mi-aș întinde pe zare toată spinarea" . . .), înseamnă poezie adevărată, calificare cu sens finalist, umanizare a frumuseții naturii.

Realitatea e un dat, indiscutabil, pentru oricine nu gîndește idealist. Ea nu-și are originea în cunoaștere. Dar cunoașterea nu predă realitatea ca global, decît, poate, într-un infinit depărtat viitor al speței umane, cînd procesul analitic cu care s-a însărcinat epistemologia întemeiată pe intelectul analitic, va fi putut, ipotetic, pune capăt întregului șir de analize necesitate de sinteza finală (ceea ce, ca perspectivă a genului uman e îmbucurător dacă e posibil, dar nu e satisfăcător pentru un ins cu durata vieții limitată, care vrea sentimentul globalului existenței acum și aici, integrat în fiecare clipă a *Lebenswelt*-ului său concret. Experiența vizivă are un postulat inițial: al globalului organizat, al structurii.)

Orice cunoaștere, chiar parțială, implică percepții structurate, care să asigure fărîmei de lume asupra căreia omul se înstăpînește prin

ea, un loc cert în structura mare a existenței. Opera de artă nu e valoroasă pentru că „desfată" sau „delectează", pentru că „răsfață" simțurile, ci pentru că identifică sensibilitatea noastră, limitată la granițele ființei noastre corporale și avînd puteri psihice restrinse, cu natura, nelimitată, infinită, uriaș fremătătoare și diversă, dar unitar structurată, justificîndu-ne și pe noi ca parte a ei.

Obiectele lumii văzute, echivalente ale sentimentelor noastre, ne produc, odată percepute ca expresie scontabilă a unui sens de nescrutat optic, efectul unei revelații a propriei noastre misiuni în cosmos.

Cînd arta ne face familiar ceea ce n-am trăit și n-am văzut, sau cînd ea extinde sensul trăirii și preocupării optice pe care le-am experimentat ca limitate, și face asta dîndu-ne senzația nelimitării noastre, unificării noastre cu substanța lumii, atunci *vedem*.

GÎLCEAVA ȘI ÎMPĂCAREA VĂZULUI CU LUMEA

Dacă *a vedea,* pentru estetician ca și pentru artist ori pentru bunul înțelegător al artei, nu înseamnă altceva — așa cum arătam — decît a da fiecărui act, fiecărui proces optic, un sens, sensul proiectării globalului existenței, veșniciei cosmosului obiectiv, în imaginea parțială și caducă, percepută ori creată, s-ar părea că faptul estetic rămîne inexorabil legat de existența exterioară omului, de natură, căci în natură și numai înlăuntrul ei, în cazul acesta, ar fi sursa tuturor proceselor optice. Tradiția esteticii distingea încă din Antichitate existența obiectivă a frumosului (în natură), de existența lui subiectivă (în imagine și produsele ei), atunci cînd, în secolul trecut, esteticienii celei de a doua jumătăți a acestuia s-au simțit în drept să condamne străvechea preocupare de frumosul natural. Robert Vischer proclama, la 1872: „Secția frumuseții naturale trebuie să dispară". Afirmîndu-se astfel frumusețea în chip univoc, existența pentru estetician doar a frumosului artistic, intenția era să se elimine o seamă de confuzii, restrîngîndu-i-se esteticii domeniul doar la fenomenele de frumos creat de voința estetică omenească și eliminîndu-se pasul spre ideea de „creator", cînd extrapolarea de la operă la natură ar fi urmat să sune teologal ori metafizic, implicînd un demiurg

cosmic. Era un pas spre scoaterea esteticii de sub puterea gîndirii filosofice theocentrice, sub care se născuse. Dar simpla ignorare a existenței frumosului natural n-a fost destul ca s-o extragă definitiv. Căci orice frumusețe stă încă, pentru oamenii veacului XIX, în percepție. Numai senzația, raportată la sursa ei din natură, care ne-a stimulat senzoriul, rămîne încă, pentru psihologismul gîndirii estetice a secolului trecut, materie de constituire a percepțiilor, așa că licit era ca, ori de cîte ori imaginația folosește percepții, în artă sau în viață, să se recunoască recursul ei la natură, matricea tuturor stimulilor senzoriali, și prin urmare acest fapt însuși făcea să fie zadarnic efortul de a dori ca estetica să ignoreze frumusețea naturală. Căci, scoasă pe ușă, ea reintra pe fereastră. Se stabilea, adică, o anume analogie, obligatorie, între mișcările lăuntrice, intime, ale afectivității umane, care prețuia cutare percepție, și formele extrase din repertoriul naturii, al lumii exterioare, obiective. Odată calificate estetic, aceste forme ale aspectului naturii ambiante se investeau și cu altă demnitate: cea de a fi simboluri ale sentimentelor. Un misterios *acord de bază* între subiectul contemplator și obiectul contemplat, în sensul unui soi de „participare emotivă" a omului la natura obiectului, era postulată, întocmai ca în gîndirea, mai veche cu două veacuri aproape, a lui Leibniz, inventatorul „armoniei prestabilite" care ar explica paralelismul dintre traiectele monadelor oarbe și surde, „fără uși și fără ferestre", dar puse în mișcare de legile aceluiași mecanism cosmic. Acest „acord de bază" omnatură permitea, de pildă, esteticii *Einfühlung*-ului, dezvoltată de la Theodor Lipps încoace, și deținînd un rol uriaș în mișcarea de idei a veacului al XIX-lea, să explice actul estetic, atît cel a creației operei, cît și cel al receptării ei, printr-o proiecție a sentimentelor asupra obiectului. Subiectivitatea noastră, revărsîndu-se asupra obiectelor, în cadrul așa-zisului

„transfert empatic", inunda cu proiecția sufletului omenesc geografia văzutului întreg. Bilateral, adică mergînd nu numai de la om la lume, dar și în sens invers, de la obiect la subiect, procesul de transfert empatic statornicea nu numai justificarea dreptului de a se extinde subiectivitatea omului asupra naturii, ci și obligația sufletului uman de a recepta viața adîncă, suflul de taină al pulsațiilor existenței, din natură, mișcarea nevăzută, dar puternică, răsunînd în noi, a obiectului contemplat modelîndu-ne sufletul după structura lui, într-un chip neștiut, în mojarul proceselor noastre psihice.

Faptul de *a vedea lumea,* chiar fragmentar percepută, implică, deci, o incorporare a structurii obiectului în subiect, o modificare a subiectului, o mlădiere a lui după chipul, aparent sau tainic, al obiectului asupra căruia atenția estetică se apleacă simpatetic. Experiența estetică ar consta, așadar, în primul rînd în reproducerea, înlăuntrul conștiinței noastre, a unui proces psihic, al cărui model ar fi fiind chiar structura obiectului contemplat, după formula căreia psihicul nostru se modelează și reconstruiește de fiecare dată. Aceasta leagă din nou, de natură, actul estetic.

Vedem lumea, ea ne pătrunde și ne modifică, o reproducem înlăuntrul nostru. Nu numai noi ne proiectăm în lume, umanizîndu-i aspectul văzut, ci și invers — corolarul acestei reproduceri empatice — procesul estetic constă, în al doilea rînd, din considerarea structurilor văzute, a configurațiilor spațiale, obiectuale, ca tot atîtea procese psihice posibile, ca tot atîtea modéle obiective de modificare subiectivă, de restructurare a lăuntrului nostru. Structurile — configurații spațiale — pot fi developate în cheie temporară. Spațiul, exterior nouă, devine timp interior. Odată ce, chiar nedevelopate încă, netraduse în cheia fenomenelor ce au drept cadru timpul, succesiunea, structurile obiectuale ce-și trag ființa din încadrarea

 lor în spațiu sînt pasibile, oricare dintre ele,

de a fi dezvoltate și în timp, ca structuri modificatoare ale ritmurilor noastre lăuntrice, modelatoare ale timpului nostru interior, interdependența om-natură se accentuează: viața artei rămîne, în cazul acesta, o prelungire a vieții bio-psihice, a vieții ființei omenești care este integrată naturii și chiar parte a naturii. Aprehendarea estetică a naturii, sentimentul estetic, creația operelor de artă ca și consumul lor, sînt reductibile, în sistemul esteticii *Einfühlung*-ului (însimțirii, intropatiei, empatiei, simpatiei simbolice — toate, nume propuse pentru eliminarea, prin uzul neologismelor de rădăcină elină și latină, a termenului german echivalent) — la pricini biopsihofizice. Dacă teza este că ideea de frumos este de origine emoțională, cum afectivitatea nu e decît o treaptă a senzorialității, emoția produsă de frumos ar fi să rămînă impregnată de senzorialitate; altfel spus, de senzualitate. În ce măsură, dar, aprehendarea estetică a lumii s-ar deosebi de excitația sexuală, de beție, de tensionările dorințelor de orice fel, ce se cer satisfăcute prin detenta simțurilor?

Există oare și altă față a esteticului decît cea dată de demersul ascendent-evoluționist, alta decît cea provenită din rădăcinile instinctului vital?

Plurisenzorialitatea, ecloziunea deplină a senzoriului întreg, multilateral, al făptuirii umane — am spune noi azi — este o condiție a vieții estetice. Jocul de culori, de forme, de lumini și umbre, de volume și de spații între ele și în jurul lor, de sunete și de aspecte tactile, motrice, termice, revelațiile simțurilor, excitate din afara și din lăuntrul corpului nostru, duc la descoperirea ritmurilor ce ne regizează adînc, și pe noi ca și obiectele lumii, consubstanțiale nouă, duc în fond, la descoperirea estetică a lumii! Natura receptivității noastre față de ea trebuie s-o explice fiziologia. Natura plăcerii estetice să nu fie oare decît dependență de un anume mod de funcționare organică?

Nietzsche spunea că „estetica nu-i decît o fiziologie aplicată", ceea ce a determinat cercetătorii mai apropiați de vremea noastră ai fenomenului artistic, ca Charles Henry (1922, în *„La lumière, la couleur et la forme"*, Paris, Esprit nouveau) să vadă în estetică o «căutare a determinismului fizic ce reglează fenomenele frumosului și artei», scopul ei nefiind altul decît „descoperirea condițiilor organice în care aceste fenomene se produc". (*Charles Henry: „Harmonie des formes et des couleurs"*, Paris, Hermann, 1891, conferință din martie 1890, reluînd idei din *„Le cercle chromatique"* al aceluiași, Paris, Verdin, 1888, și din *„Introduction à l'esthétique scientifique"* din 1885). „Arta urmărește expresia fizionomiei lucrurilor" susținea acest teoretician, pentru care „știința artei este o fizică psihobiologică".

Datorită relației recunoscute dintre *viața biologică*, (chiar sub forma ei de viață sufletească, de comportament psihic, adică fizio-psihic), pe de o parte, și *viața estetică*, pe de alta, gînditorilor de la începutul veacului nostru li s-a prezentat obligația de a explica, mai adînc decît o făcea școala *Einfühlung*-ului, forma tipică a empatiei ce funcționează în cazul artei. Johannes Volkelt în *„System der Aesthetik"* (1905) avansa, ca procedeu tipic empatic folosit în cazul artei, *simbolismul evocativ (Stimmungssymbolik)*. Omul instituie drept simboluri ale sentimentelor (stări umane subiective), unele obiecte ale lumii reale, capabile să ni le evoce. Senzațiile, acompaniind și decizînd perceperea obiectului contemplat, (culorile, de pildă), devin și ele *senzații simbolice*, atunci cînd, folosindu-se de sugerarea asocierii lor cu alte senzații, de alt tip, adică venite pe alte canale senzoriale decît văzul, (termice, tactile, motrice, olfactive, gustative, coenestezice), provoacă *„iluzia simbolică", iluzia că, în formele naturii, inanimate, trăiește un sens*, omolog celui uman.

Constituirea „iluziei simbolice" prin efectul *sinesteziilor* (asocierii de senzații corespondente

venite pe calea mai multor simțuri, trezite de o culoare, o formă, etc.) ar explica, după Volkelt, tipul de funcționare iluzionistică a intuiției senzoriale ca proces ce duce la artă (*„Gefühlserfühlten Anschauen“*), postulînd o îmbibare cu sensuri a percepțiilor conjugate în imagine, înmănunchiate în ea.

Dar iluzia simbolică poate ea funcționa și în cazul imaginilor care n-au similitudini cu obiectele naturii, ci-s rodul strict al forței combinatorii abstracte a minții, fără aluzii la nimic concret? Un ornament geometric, o caligramă, un arabesc, pot fi ele resimțite ca fiind frumoase, dacă „frumusețea“ lor nu se bazează pe nici o simbolică iluzie de corespondență sinestezică, pe nici o asociere de ordin empatic?... Pe nici o proiectare a naturii în sufletul nostru?... Pe nici o extindere a granițelor noastre bio-psiho-fiziologice asupra obiectelor realității? Iată problema.

Cînd, la 1906, creatorul noii „Științe generale a artei“ (*Allgemeine Kunstwissenschaft*) — menită să înlocuiască mult prea generala și exterioara filosofare asupra artei la care se deda estetica, printr-o aprofundare a concretului artistic — Max Dessoir, întreprindea o critică a esteticii *Einfühlung*-ului, el denunța procesul empatic ca incapabil de a explica acordul pe care sufletul nostru și-l dă artei decorative și ornamentale, obiectelor geometrice, figurilor abstracte, arhitecturii, în genere produselor estetice aparținînd artelor bazate pe armonie formală, adică imaginilor artistice constituite prin forță mentală, prin „combinatoria“ quasi-alchimică, ce naște un soi de talismane, adică opere configurate după linii de forță vădit magnetice în atracția lor pentru spiritul nostru. Atracția estetică este un fapt de netăgăduit, dar neavînd nici o șansă de a putea fi explicat prin „simpatie simbolică“ sau prin „iluzie simbolică“. Fără substratul de ordinul surselor obiective, furnizat de imaginația reproducătoare, aceste configurații plăcute ochiului, ce atrag

sufletul, întrunesc sufragiile multor popoare și inși — „arabescurile“ se cheamă așa pentru că-s produsele lumii arabe, cuprinzînd zeci de formații etnice diferite, — și-s toate bazate doar pe ritmuri, pe regularitatea structurilor, pe reprezentări ale unor modele ideale de construire a eventualelor forme, încă nerealizate de natură, sau pe abstragerea schemelor din structurile organice, sau din cele ale corpurilor chimice, ori din construcțiile moleculare și sistemele atomice. Reprezentări ideale, imaginile nonfizioplastice neimitative, abstracte, nevădind nici o legătură cu natura, se bucură totuși de rezonanțe estetice în sufletele noastre.

Interesul pentru artele non-imitative, fie ele spațiale, ca prototipul lor — arhitectura — fie ele temporale, ca muzica, a sporit de-a lungul veacului al XX-lea.

Pe măsura consumării noilor curente din istoria artei plastice moderne, de la postimpresionism încoace, gradul de „abstractizare“ al operelor de artă, acceptate ca atare chiar fără justificarea „iluziei simbolice“, sporește în unele etape mereu. Este cazul să consacrăm recepției estetice a configurațiilor non-imitative o atenție mai mare. Șubreda bază empatică nemaiputînd funcționa în cazul lor, este nevoie să știm pe ce se întemeiază aprehendarea estetică a formelor abstracte. Anticipînd, vom spune că, pentru noi, orice percepție fiind o *percepție structurată*, primul pas spre abstractizarea formei estetice este făcut încă din momentul raportării senzației produse de stimulii naturali la agentul lor.

Orice proces de *structurare* a percepțiilor este a fortiori un proces de *schematizare*, de *abstragere*.

Arta abstractă poate plăcea, pentru că *structurile* se nasc dintr-o necesitate psihică de ordonare a tumultului senzorial, cataractant în chip dureros pînă la momentul zăgăzuirii și domesticirii lui prin schema configurală, prin tiparul ornamental.

ESTETICA VIZUALĂ E DOAR REACȚIE VITALĂ?

Imaginea vizuală, înțeleasă ca vehicol al unui mesaj, ca portant lingvistic al comunicării, a captat atenția multor filosofi, de toate îndrumările. Analiza imaginii vizuale concrete, în baza nu a unor scheme, a unor tipologii și generalizări teoretice inventariate într-un soi de cod, — cum s-ar părea că tind să facă urmașii curentului fiedlerian, constituind parcă un simili-coran al văzului sau o simili-biblie, un nou dogmatism al interpretării schematice și fanatizant-formaliste, — ci pe baza experienței estetice vii, pe temeiul trăirilor estetice reale, (decantate lucid, după pierderea temperaturilor înalte ale vieții procesului de receptare), a făcut să se revină la opinia mai veche, anume aceea că arta este un *demers creator al experienței,* o modalitate a conștiinței umane de a se institui pe sine nu numai în calitate de *posesor* al naturii, ci și în cea de *producător* al ei. Aprehendarea estetică a lumii ar avea deci, drept instrumente, nu numai acte ale psihismului uman menite să-i pricepă frumusețea, ci și eforturile sufletelor noastre de a o construi. Sentimentul estetic are rădăcini bio-psihofizice, s-a spus de mult; ideea de *frumos* este *de origine emoțională,* iar emotivitatea, ca orice proces afectiv, nu este de fapt decît *o treaptă a senzorialității.* Impregnată de senzualitate, emo-

ția estetică *provine din rădăcinile instinctului vital.* Fiziologiei i-ar reveni, deci, sarcina de a explica temeiul receptivității omului la frumos; prin fiziologie s-ar lămuri natura plăcerii produse de jocurile de culori, de sunete, de forme, etc.

Percepția agreabilă ar corespunde, după fiziologiști, unui anume mod de funcționare a organelor noastre, unui anume ritm, predilect organismului, propriu fiecăruia. Condițiile organice în care se produc fenomenele descoperirii estetice a lumii au preocupat filosofi ca N i e t z s c h e care afirma că „estetica nu-i decît o fiziologie aplicată" sau esteticieni cu gustul manifest al pozitivării disciplinei pe care-o slujesc, cum era, încă din 1885, de la „Introducerea în estetica științifică", C h a r l e s H e n r y, soi de căutători ai „determinismului fizio ce reglează fenomenele frumosului și artei". „Armonia formelor și culorilor" — scria acest estetician francez, într-o carte chiar cu acest titlu, din 1890 — „presupune cunoașterea raporturilor dintre senzație și energie". „Frumusețea" este rezultatul „actualizării energiei organice" spun, consecvenți acestui fel de a vedea, esteticienii întemeiați pe biopsihofiziologie. Plăcerea fiind „intensitatea minimă de energie dusă la maximum de extensiune", frumosul nu e altceva decît „plăcerea frumosului", adică transpunerea în domeniul esteticului a legii fiziologice, care dă senzualității aspect estetic de îndată ce rezonanța agreabilă a senzației se impune întregii noastre făpturi.

De la G u s t a v T h e o d o r F e c h n e r încoace, de cînd s-a fost rostit pentru prima dată postulatul unei estetici *„von unten"*, purceasă de jos, de la experiența senzorială pură, s-a susținut că armonia (sau conflictul) ce naște din combinarea impresiei directe cu asociațiile evocate de reprezentările stîrnite de impresie, ar fi totuna cu temeiul esteticului, în diversifi-

cările lui succesive.

„A trăi o viață plină și puternică este prin sine însuși estetic"... scria Jean-Marie Guyau, acest Rimbaud al esteticii, fiul vitreg al lui Alfred Fouillée, răpus de tînăr de o boală nemiloasă, dar avînd o contribuție decisivă în teoria recepției, ca și în a creației artistice.

Împotriva lui Kant și a lui Maine de Biran, a lui Victor Cousin, Jouffroy și Grant Allen, opiniile lui Guyau din *„Problèmes d'esthétique contemporaine"*, reabilitează în veacul trecut simțurile zise „inferioare", gustul, mirosul și tactul, ca și simțul coenestezic (al lăuntrului nostru corporal), reconsiderînd putința uzajului lor estetic. Așa, în receptarea frumuseții unui peisaj, contribuția senzației de căldură, răcoare, aportul miresmelor, mîngîietoarea resimțire a vîntului pe piele, sau biciuirea epidermei prin viteza lui, ori prin ploaie, gustul ierbii sau al acelor de pin, fac să se nască stări de suflet complementare celor provocate de formele și culorile captate de văz, și senzațiile zise „inferioare" devin sprijinitoarele, contraforții construcției estetice, a armoniei. Bucuria nemijlocită a senzațiilor asociate vizualului, — auditivul, olfactivul, gustativul, tactilul, motricele, caloricul și coenestezicul — contribuie la edificiul frumuseții clipei unice trăite. — Ele-s date primare, de natură fiziologică, irumpînd în conștiință în mod neprevăzut, irațional sau infrarațional, — și duc la senzația plenitudinii vitale, la satisfacția de a fi stăpîn, la o *posesiune a lumii,* realizată instantaneu. Orice senzație, chiar inferioară, cheamă o atmosferă adaptată ei, un *Stimmung* corespunzător. Senzațiile adiacente dau aspect de *„val ce crește"* plenitudinii senzoriale. Zguduirea sistemului nostru nervos prin receptarea estetică — plăcere a organismului în întregul lui și nu doar satisfacție locală, a unui organ sau aparat izolat al fiziologiei noastre — provine nu atît din intensitatea unei senzații unice, furnizate de un singur canal senzorial, cît din difuzarea în

sistemul cerebral al omului, supus bombardamentului frumuseții, a influxurilor nervoase intrate pe calea cît mai multor simțuri deodată. Plăcerea estetică *angajînd întregul om* — după Guyau, împotriva tezei monoideice a lui Spencer, după care jocul este la baza plăcerii estetice, și el n-ar fi decît exercitarea unei unice funcții senzoriale — e generalizare și difuzare intens emoțională a plăcerii în tot sistemul nostru nervos, atît cel cerebro-spinal cît și cel vegetativ, un soi de *contagiune nervoasă* catalizată de prezența frumosului ca sursă hedonică, face ca receptarea estetică să fie *verticală,* să dețină vertex-ul, adică, creștetul sau vîrful, culmea psihismului nostru, impunîndu-se imperativ. Posesiunea instantanee a lumii, sentiment ce se instaurează în vertexul vieții noastre sufletești prin plăcerea estetică la care au contribuit mai multe simțuri, ne dă conștiința halucinantă a plenitudinii trăirii noastre. La originea încrederii în forța noastră vitală este acordul cu lumea lucrurilor înconjurătoare. Senzația, sau gruparea sinestezică de senzații variate, percepția plurisenzorială a lumii, face — vorba lui Proust, întocmai ca madelena muiată în ceai, sau pavajul inegal la Guermantes, aducînd pe loc Veneția în sufletul eroului „Căutării timpului pierdut", — să se constituie, drept „obiect-temă", experiența clipei. Don Juan nu e numai cel ce caută, în jocul aventurilor erotice, confirmarea posesiunii lumii prin forța sa vitală. Don Juanismul fiecăruia dintre aparteneții speței umane, fie ei bărbați, fie femei, se caracterizează printr-o *atitudine estetică* de felul celei descrise mai sus: irumperea iraționalului, fluxului stufos al vieții infraconștiente, în întregul făpturii insului, prin forța de difuzare în sistemul nervos a unei energii, declanșate de senzațiile conjugate într-un „obiect-temă", selectat de lumea lucrurilor înconjurătoare ca să ne ofere conștiința înstăpînirii noastre asupra ei, sau iluzia luării în posesie a uni-

versului, prin plăcere. Oricît de neînsemnată,

plăcerea este victorie. Răsunetul plăcerii în făptura noastră ne îndumnezeiește brusc, triumful nostru asupra lumii pare astfel asigurat; plăcerea e beție sacră, chiar dacă asfințitul ei ne azvîrle în iad.

Fiziologia luată ca bază a funcției estetice duce, desigur, la aporii teoretice și ea. În fapt, știm că există senzații viu-plăcute care nu ne lasă vreun ecou estetic în conștiință. „Cînd o senzație intens plăcută nu e estetică — explică Jean-Marie Guyau — înseamnă că intensitatea locală a acelei senzații e de natură să împiedice extinderea ei, difuzarea în sistemul cerebral" („*Problèmes de l'esthétique contemporaine*" cap. VII). Nefiind o satisfacție de tipul flatării unui organ dat, a unui anume aparat al anatomiei noastre, plăcerea estetică, afect al organismului uman în întregul lui, cu ecouri de mare rezonanță în toată viața sufletească, ne apare investită cu alte însușiri decît senzația provenită dintr-o funcționare prielnică a corpului. Ea nu este un simplu fenomen caduc, un instantaneu de feerie senzorială, ca senzațiile consumului de agreabil fiziologic, muscular sau glandular. Fiziologia contemporană, bazată pe biochimismele endocrine, subordonează activitatea cerebrală secrețiilor sistemului glandular; glandelor cu secreție internă le-am datora, *oare*, exclusiv, arta?

Evaluarea estetică a lucrurilor și a lumii în genere ar fi deci dependentă, să recunoaștem, în cadrul unui sistem consecvent de interpretare a fenomenului estetic pornind de jos în sus, („*von unten*"), de perfecționarea lăuntrică, prin evoluție, a indivizilor unei specii, ea însăși în plină transformare. „Perfecționării treptate a simțurilor noastre îi corespunde o evaluare estetică a lucrurilor", spunea Charles Darwin. Discutînd teza lui Grant Allen asupra legăturii istorice dintre *simțul culorii*, moștenit de om de la animalele mîncătoare de fructe, și *simțul nutriției* sau al *reproducerii*, Bray și Espinas, în Franța, tranșează originea și

dezvoltarea simțului cromatic pe baza *utilității* pentru conservarea insului sau speței, a semnalelor mediului ambiant adresate preterintențional, ne-voit, senzoriului atent la culori. Se constituie, astfel, o „matematică subconștientă a frumosului", după expresia lui Grîveau, („*Les elements du Beau*", Paris, Alcan, 1892). Sîntem obligați să trecem aici în revistă toate pozițiile posibile, pentru a decide de valoarea lor teoretică. Dar reducerea la simplul joc al raporturilor dintre senzoriul nostru și lume, la vibrațiile sistemului nostru nervos față de excitațiile exterioare, la o simpatie optico-acustico-tactilo-olfactivo-gustativo-motrice cu acestea, nu privează oare explicarea faptului estetic de orice orizont axiologic?

Faptul spiritual este opțiune existențială între a fi în lume, al lumii și pentru sine, și a fi în posesia lumii, contributor la desăvîrșirea și îmbogățirea ei, a fi pentru lume. Opțiunea se petrece în cadrul unor criterii axiologice. Cine crede că receptarea frumosului natural este un act utilitar, de adaptare la mediu pentru supraviețuire, și că actul de creație estetică este programat de nevoile organismului, crede oare în om?

Marea problemă a criticii, teorie a operei concrete, „articulată multă vreme ca psihologie a formei, apoi ca sociologie și incons-sociologie (sociologie a inconștientului colectiv), sau ca psihopatologie", a fost să-și poată fundamenta dreptul de a face analiza conținuturilor profunde ale imaginii vizuale concrete, imagine înțeleasă ca portant lingvistic al mesajelor, comunicării artistice, și să întreprindă această analiză în baza nu a unor facile scheme, tipologii și generalizări teoretice, extrase dintr-un fel de „vulgata" fiedleriană — cum releva Ragghianti — ci bazîndu-se pe experiența estetică vie, reală, adică revenind la opinia că arta *este un demers creator al experienței*, care instituie conștiința nu numai în calitate de *posesor* al

naturii, ci și de cea de *producător* al ei, cum s-a spus.

Căci arta întemeiată pe văz nu se poate mulțumi să reproducă pasiv cîmpul vizual. Ea năzuiește și să *dea de văzut*, fie noi obiecte, cele ale artefactului adăugate artificial naturii, fie noi viziuni despre ea.

Prejudecata cea mai des întîlnită — și nu numai în rîndurile marelui public, din nefericire — în legătură cu artele plastice, este că, fiind *arte ale văzului*, nu le este permis să exprime decît *ceea ce se vede* [...].

O contribuție dintre cele mai fecunde ale veacului, cum este cea din „*Art as Experience*" a lui John Dewey (1934), face din artă „culmea absolută a naturii", prin recunoașterea *impulsului* volitiv ca mobil al actului expresiei ce, în numele unui foarte american spirit al realității, quasi-pragmatist, adresează o „sfidare filosofiei". Nici un ideal, anume, și nici o experiență nu sînt necesare, după Dewey, pentru nașterea artei, care nu cere decît să-și ia *impulsul expresiv* din percepția, din intuiția cu care caracterul ei *activistic* o confundă, o face una, ca și în unele din formulele crociene și post-crociene actuale. Integrarea omului în lume, în spațiul său ambiant, în mediu, devine așadar din nou sarcina artei. O sarcină paralelă, fundamentală se deduce și impune celui ce-și pune în gînd să scrie asupra filosofiei artei — afirmă Dewey —: „Aceea de a reconstitui continuitatea dintre operele de artă și fapte, acțiuni, pasiuni de fiecare zi, universal recunoscute ca fiind constitutive pentru experiență" (J. Dewey — „*Art as Experience*", 1941).

„În procesele efective de viață se prefigurează arta" (cuibul păsării, digurile castorilor, etc.) ... „prin liberul joc al energiilor naturale" — comentează S. C. Pepper pe Dewey (în „*The Philosophy of J. Dewey*", Chicago, 1939). Cum a fost considerată concepția aceasta menită să refacă unitatea viață-artă? Ea nu e decît — cum se exprimă Armando

Plebe, un „concubinaj între concepția ... modernă de origine pragmatică, și concepția organicistă, proprie idealismului".

Mai fericită pare poziția lui A. Whitehead care, nu foarte departe totuși de Dewey, în „*Science and the Modern World*" din 1926, și în „*Adventures of Ideas*" din 1933, pune condiția esențială a experienței artistice în „originalitatea procesului realității, arta fiind o activitate de atragere a atenției către valorile de *organicitate și interrelație structurală a naturii*". Deosebind între activitățile *ectotelice* — cu scop în afară, cele *autotelice*, cu scopul epuizat în acțiunea însăși, și cele *endotelice*, cu scop în ele însele, C. J. Ducasse (1929), în „*Philosophy of Art*", se apropie și mai mult, încă din deceniul al treilea al veacului, de rezultatele teoretizărilor asupra artei, pe care le propun esteticienilor, azi, unii studioși ai biologiei, dornici, de asemenea, de a regăsi, în mecanismele funcționării biopsihismului, legătura dintre activitatea artistică și viață, a cărei refacere este postulată [...]

Astfel, Jacques Ménétrier, în 1972, în „*Origines de l'Occident*" (Paris, Weber, 1972), încearcă o reevaluare a conceptelor menite să ofere cheia integrării funcționale a artei în viață, pornind de la problemele behaviourismului, depășit prin pavlovism și biopsihofiziologie, — în cadrul unei concepții etologice care dă impulsului instinctual către faptă, către acționarea asupra datelor lumii externe, o bază *istorică, finalist înțeleasă*. Astfel, el ierarhizează, în spiritul biologiei moderne, funcțiunile: mai întîi cele *reflexe*, mecanice, baza comportamentului înăscut, cu specializare înaltă la speciile animale evoluate, și care la om afirmă integrarea ființei umane în regnul necesității, al obiectivității materiei, deasupra cărora pune funcțiile *instinctive*, diferite de primele prin faptul că instinctul adaugă acțiunii mecanice fenomene subiective, ca o primă schițare a *finalității* (în sensul anthropologiei lui Verwey

sau Talman: actul instinctiv este „*aboutissement réflexe désiré*", adică „intervenția *psihicului* în *praxis*".)

Imediat deasupra acestui strat volițional al individualității umane, Ménétrier pune funcțiile *inteligente*, la care finalitățile certe, preferințe ale subiectivității insului, domină mecanicul, țintind la o formă anume a actului, structurat în chip deductiv, ceea ce e propriu speței noastre. Psihologicul determină aici acțiunea comportamentală, dominînd și condiționînd stratul volitiv, (reflex și instinctual) al ființei.

Abia în al patrulea rînd vin *funcțiile inductive*, (demersul de la particular la general), prin *sinteze* care fac suma percepțiilor, analitice și experimentale. Inducția, metodă proprie speței umane, fundamentează *operele* omului, în totalitatea lor, așa cum inteligența fundamenta *faptele*. Comportamentul psihofiziologic ierarhizat are, așadar, la bază *ineitatea* (ereditatea, inseparabilă de psihismul insului), deci o relație cu funcțiile genetice, cu filogenia, apoi o *adaptare* și *ierarhizare organică*, individuală, prin modificări și specializări ale funcțiilor instinctive, care duc la *maturația* organismului biopsihofiziologic, (comportamentul, reflex și instinctiv în filogenie, devine inteligent, deductiv, și apoi inductiv, în ontogenie), *alternînd*, în jocul evoluției, dominantele *instinct-dresaj*. Fluxul stufos al actelor vitale, al funcțiilor organice ale insului, cunoaște o polaritate a atracției spre inorganicitatea materiei, care alternează prin schimburi și regularizări cu efecte catalitice (mijloc și scop totodată), cu atracția către *structurile* organizate — dominarea materiei prin forța gîndirii, prin spiritualitate, adică înfrîngerea inorganicului prin organicitate. Propriul ființei umane, debarasarea de entropie și creșterea funcțiilor anentropice, sau negentropice, puterea de a lupta cu inerția, de a pune ordine în dezordine. Cum forma superioară a psihismului, conștiința, este cea care

reunește, adaptează, coordonează și transcende puterile organice ale vieții, și cum conștiința nu se poate izola, ci se îmbină cu inconștientul, veșnic prezent în ea, entropia materiei vii trebuie conjurată, ocolită și abolită prin sondarea inconștientului de către conștiință, prin cunoașterea lui, apoi prin refuzul dezordinii naturale și a inerției incluse în substanța materială a ființei biopsihofiziologice.

În jocul permanent dintre conștient și inconștient stă dialectica dresajului psihologic și comportamental. Psihologia insului uman nu se poate însă dispensa de condițiile ambianței, mediului social, tehnicii și economiei, în ultimă analiză, determinante (în mare măsură). Ierarhizarea nivelelor biopsihofiziologice, în reflexe, instincte, inteligență și intuiție, pune însă probleme. La nivelul filogeniei, instinctele sînt specializate și infailibile. Intervenția inteligenței analitice, adaptative și deductive, le slăbește. Ele se recuperează prin inducția datorată intuiției — activitatea particulară a perceperii structurilor formale în care se finalizează experiența, cunoașterea.

Dar condiția vieții umane în *etnii*, în grupări sociale, în colective, face să se inhibe și constrîngă individualitatea, supusă „domesticizării". Dorința de securitate, confort, absență de riscuri și de incertitudini, anihilează așa numita „*neotenie*", — persistența formelor „infantile" ale personalității, capabile de deschidere spre lume, nespecializată, barbaria genuină care e zestrea din veci a omului, acum doar geniului. Problemele maturației comportamentelor, — domesticirea instinctelor și dotațiilor naturale spre universalitate prin constrîngerea la respecializarea activităților, de data aceasta *după* intervenția în instincte a inteligenței, se leagă strîns de minimalizarea neoteniei, de reducerea disponibilității la zero. Libertatea devine conștiința necesității. În funcționarea armonioasă a omului, a psihismului subiectiv liber, intră obligația acceptării riscului,

dificultății de a fi autentic, greutăților ființei desreificate. Ființa, alergică la inerție, este neotenică, vie, deschisă, nereificată, armonioasă, refuzînd domesticirea, luptînd împotriva entropiei. Depășirea destinului reificării impuse prin comportamente prefabricate, regăsirea sîmburelui incandescent al ființei vii, este atitudinea zisă *estetică*. Comportamentul artistic al neotenicului barbar și cel al domesticitului civilizat sînt antagoniste. Neotenicul, peregrin nestatornic nedomesticibil al vieții, are predilecții pentru structurările de tip motrice, gestual, sau informal-abstract, ori de cîte ori scapă fluxului vieții anglobante a mediului; în caz contrar preferă abstractului, figurativul cam de tipul artei esențialmente senzoriale, un soi de „impresionism".

„Civilizatul" este totdeauna „abstract": fie că istoricește este obligat de către gîndirea colectivă să adopte abstracția clasicizantă a academismului, conformism ce transforma imaginea figurativă în „canon", idealizînd natura, fie că are, prin condiționările cultural-istorice, disponibilitatea de a opta pentru nonfigurativ, caz în care preferă drept abstracție, geometrismul stilistic, succedaneul unei anume ordini, organizarea aparentă prin recursul la structuri tipice (ca și în abstracția constructivistă), fără putința expresiei vii a fluxului negentropic, (așa se naște neoplasticismul olandez, de pildă), sucombînd destinului reificării, producînd închegate *opere-obiecte* (și nu opere simili-finite), dar pierzînd dreptul la priza directă asupra sufletului, realizabilă doar prin inducție afectivă.

VIZIUNILE SPAȚIALE — VIZIUNI DE VIAȚĂ

Departe de a fi doar un rezultat al „voinței de stil", efect al „năzuinței formative", care i-ar determina pînă în cele din urmă configurația optică, imaginea artistică este, în artele vizualității, *o închegare metaforică* în toată puterea cuvîntului, *o cristalizare în termeni spațiali a viziunii de lume și viață* a autorului ei. Sensul formei, în artele spațiale, este o confesiune înalt spirituală, o comunicare umană, necesitată, pentru autor, de impulsul de a-și propaga și impune *Weltanschauung*-ul propriu; evident, în acesta se descifrează de cele mai multe ori concepția unei întregi epoci, a unei societăți date, a unei școli, a unui curent dominant în vremea respectivă, a unui *mod* de a fi, de a vedea și de a gîndi colectiv, căruia i se face tălmaci opera, atunci cînd nu este ea cea care să caute a determina schimbarea felului de a fi, de a vedea și de a simți ori gîndi, al oamenilor epocii, cei vizați.

Marile curente de idei și de simțire ale omenirii s-au tradus dintotdeauna și prin imagini plastice, ba chiar s-au tradus optic înainte de a se fi tradus conceptual. Înainte de a se fi formulat, în termeni de gîndire discursivă, o filosofie, s-a trădat printr-o imagine gravată, pictată ori sculptată, un mod de a resimți raportarea omului la lume, dialogul dintre universul

perceput prin simțuri și psihicul subiectului cunoscător. Marile ansambluri de picturi parietale rupestre ale paleoliticului superior, cele din Aurignacian de la *Lascaux,* de pe valea Isère-ului, ca și restul semenelor lor din bazinul Dordognei și Garonnei (între 25 și 40 mii de ani vechime, adică acum 400 de secole), cele din Solutrean și din Magdalenian, ca *Altamira* spaniolă, și restul minunilor de artă preistorică rupestră din munții Cantabrici și din Levantul iberic, din Africa, din Scandinavia ori din vestul Americii de Sud, ne vorbesc mult mai elocvent despre felul de a raporta la întreg universul, făptura umană, într-o perioadă de evoluție a umanității cînd numai de gîndire filosofică nu poate fi încă vorba, ba chiar nici măcar încă de o mitologie. Și totuși, evidența transmiterii, prin imaginile perfect *fizioplastice,* realiste și chiar impresioniste tipologic, — în sensul încrederii în aspectul optic nemijlocit și al captării prin imagine a fugarei înfățișări a animalului surprins în mișcare, apoi a omului, — evidența capacității de a transmite întreg psihismul omului-vînător sezonier, la datele migrației turmelor și ciurdelor de vite sălbatice în căutare de pășuni, este netăgăduibilă. Cum nu se poate nega nici puterea de a ne spune ceva, foarte explicit și complet, despre modul de a fi al omului din neoliticul declinînd spre agrarianism, puterea de a comunica a imaginilor de tip *ideoplastic,* pe care acesta le forjează. În perioada dintre revărsările Nilului, după însămînțarea mîlurilor fertile din preajma marelui fluviu egiptean sau a terenurilor limitrofe Tigrului, Eufratului sau Indului, leagăne ale civilizației agrariene, invocînd forțele cosmice necesare germinației, creșterii plantelor și coacerii roadelor ogoarelor, inventează reprezentări vizuale ale forțelor necunoscute ale cosmosului, și aceste imagini, plasticizînd idei (imaginile *ideoplastice* sînt totdeauna mai schematice, sînt reducerea la esențialul, devenit prin ele vizibil, al unor forțe presupuse a putea

fi invocate și activate prin reprezentarea lor simbolică), ne vorbesc de asemenea multe în legătură cu capacitatea omului marilor imperii agrare ale Antichității, de a se exprima, prin date optice stilizate, de a ne comunica felul lui de a se instala într-o lume ale cărei fenomene văzute sînt pentru el decise, dincolo de aspectul strict optic, efemer, al acestor fenomene, de stihii aflate într-o realitate inteligibilă, ce le căptușește pe dedesubt (sau pe deasupra), cu esențe mai trainice decît ale realității concret-sensibile. O lume mai adevărată decît cea a naturii văzute.

Forma logică, severă, rațională a artei antice, elino-latine, nu este oare o transpunere în termeni spațiali, a felului grec de a resimți universul drept *ordine* (cuvîntul *Kosmos, ordine* înseamnă), drept ordine rațională, rînduială optimă, percepută de rațiune ca efect al unor legități ce regizează firea întreagă?

Nu ne vorbește arta clasică antică despre realitatea, matematizabilă, a unei raționalități de nedezmințit a naturii? Și nu se dublează fizioplasticismul Antichității mediteraneene, cu o ideoplastie subiacentă, cu care face sinteză indistructibilă, dînd astfel corp concret statuii antice, modelul ideal al universului — *fysis* și *nous* în același timp — sinteză proprie *Weltanschauung*-ului elin? (Cel din „secolele de aur", al V-lea și al IV-lea î.e.n., vreau să precizez, căci de la „*Weltgeschichte der Kunst*" a lui L. von Sybel, din 1888, a început să circule și ideea despre existența unui *baroc antic,* a unei arte antice anticlasice!)

Este clar pentru noi că, scuturată inițial de sentimentul teratologiei orientale, mesopotamiene și vestasiatice, arta Greciei clasice a veacurilor auree se reîncarcă tîrziu de sentimentul oriental al adversității față de om manifestată de lumea, redevenită ostilă și greu inteligibilă, odată cu perioada ellenistică, în perioada ultimă a artei eline, cu trei secole înaintea erei noastre,

 sub Alexandru cel Mare, ale cărui expediții răz-

boinice dau întregii lumi antice perspectiva catastrofelor posibile ale vieților individuale și psihologizează arta, pînă atunci intelectualist dominată de magnetica țintă a demonstrării raționalității universului, făcînd-o să se reînbibe de valori afective limită, de angoase, teribilisme, violență, de sensuri psihologiste decadente, aproape existențialiste, de sentimentul vacuumului cosmic, de tăgada zeilor — deci a legităților cosmice — și de afirmarea însingurării omului doborît de destin.

Centrele artistice ale perioadei ellenistice cad ori în naturalism descriptiv, ori în efeminarea ultrarafinată a modulării statuii umane (la Alexandria, în delta Nilului, „Alexandrinismul" literar își capătă un echivalent în postpraxitelianismul figurilor și figurinelor, axate pe grație și rafinamentul hedonistic), ori în gigantism (Bergamul și Ephesul Asiei Mici), în căutarea dinamismului cu orice preț (Rhodos și alte puncte ale arhipelagului, atrase de formulări titanomahe ori chiar teratologice), sau se întemeiază pe apologetica puterii (Antiohia — Siria), atît a celei imperiale (Roma), cît și a celei pontificale, cu care imperiul de la August încoace o identifică, eclipsînd astfel *atticismul,* arta clasică a Athenei. Athena propovăduise un dialog între om și lume, pe o bază de egalitate a termenilor dialogului, omul-îndumnezeit și zeul anthropomorf fiind interlocutori pe același plan în cadrul hierogamic al raporturilor lor cvasimaritale.

O vreme s-a spus că dizolvarea clasicismului, datorită intruziunilor gîndirii orientale în ellenistică, sau eredității ellenistice în arta romană, cu un sens acut al realului, a naturii ca obiect al vrăjmășiei omului față de o lume ce se cuvine înfrîntă, atinge, în Barocul imperial roman, cu individualismul său portretistic și cu mistificarea iluzionistică a spațiilor arhitecturate, în ampulări, în băsicări tensionale ale incintelor (abside) și culmilor purtate de ele, (bolți în leagăn) spre *irațională*. Săpăturile

arheologice întreprinse în Italia renascentistă au dat la iveală o artă antică foarte contradictorie ca sens filosofic. Spusele despre lume ale statuilor găsite în pămîntul italian și colecționate de Medicisi — majoritatea, cópii romane marmoree, după originalele ellenistice ori mai vechi, elline, în bronz, schimbau sensurile originalului odată cu trecerea în alt material — sînt spuse contradictorii. Altfel pledează despre raționalitatea lumii Apollo din Belvedere sau Hermes-ul lui Praxitele, și altfel un grup baroc ca acela al mult-lăudatului Laocoon, descoperit la 1506 de către Michelangelo și devenit un model al teribilismului acestui sculptor, singularizat în cinquecento prin tendințele sale către tensionat și dinamic, prin torsiuni psihice.

Antropocentrismul este faptul filosofic central al Renașterii, și el și-a găsit în exemplarele de artă clasică ale Antichității un puternic contrafort, un sprijin argumentativ, ideologic. Renașterea caută *afirmarea omului* și reluarea formei, logice, raționale, a clasicismului attic, îi dă iluzia unei propedeutici a valorii spirituale umane. Platonica idealitate a frumuseții se dizolvă însă în Renaștere, deplin conștient, odată ce procesul de barochizare, venit de la Roma, detronează atticismul Florenței. Matematicismul Renașterii, subliniind raționalitatea lumii, crease un nou spațiu, mental, centrînd, prin om, universul. Dar gîndirea egocentrică ce dădea omului — speța superior dominantă a Terrei, planeta centru al universului — orgoliul de egal titanic al divinității și forța de a opune bisericii și dogmei cunoașterii ei *revelate,* o cunoaștere activă, datorată efortului uman, cea a științei, produs al intelectului cunoscător, se prăbușește odată cu răsturnarea copernicană. Cele 6 cărți din 1543 ale lui Copernic „*De revolutionibus Orbium Coelestium*", publicate în preajma conciliului ecumenic de la Trento, ce stabilește între 1545 și 1563 mesajul Contrareformei, au adus, prin *heliocentrismul*

dovedit astronomicește, azvîrlirea omului la pe-

riferia cosmosului, exilul lui, depeizarea. Sentimentul dominant în Baroc e cel al tragismului existențial.

În „*L'Infinito*" a lui Ludovico Agostini (scris la sfîrșitul cinquecento-ului care avea să aducă arderea pe rug a lui Giordano Bruno și abjurarea lui Galileo Galilei de la teoriile heliocentrice, sub presiunea dogmei religioase), autorul închipuie un dialog între două persoane: *Finitul* (omul) și *Infinitul* (universul). Cosmosul, cu dimensiunile lui de spaimă, descoperit prin luneta lui Galilei și ideea pluralității lumilor locuite, susținută de Giordano Bruno, l-au detronat pe omul veacurilor XVI final și XVII, din centrul lumii și l-au relegat unei mahalale a cosmosului, periferiei existenței, răpindu-i iluzia de a o putea domina și obligîndu-l să se refugieze în contemplarea nimicniciei proprii. Toată literatura Barocului o spune. Shakespeare și Calderon în primul rînd. Secondînd noua conștiință a lumii ca spațiu infinit extensibil și descentrat, artele plastice caută să sugereze globalitatea cosmosului în structurile spațiale perceptibile prin văz, practicînd iluzionismul, (decorarea portanților duce la trucarea spațiului arhitectonic și „falsele ceruri" deschid iluzoriu culmile palatelor și bisericilor, spre infinit), apoi urbanismul devine esențialmente scenografic.

Rugul din 1600 deschide epoca modernă. Artele tind să elimine limitele impuse de tehnici, spectatorul nu mai stăpînește punerea în scenă a decorului arhitectural al pieților dintr-un singur punct, spațiile construite urban presupun un privitor în mișcare, deambulant. Se revine la spațiul procesional al Evului Mediu, spectatorul se constituie el însuși în actor al teatralității scenei infinite („Lumea ca teatru" — vezi esseul cu acest titlu al lui Tudor Vianu).

Infinitul — simbolizat prin lumină, dar și prin opusul ei, prin umbre, — se inseriază în formele arhitectonice și sculpturale, cucerește prin clarobscur pictura și prin golurile, predominînd asupra plinurilor, tectonica fațadelor și pe a sculpturilor, devenite loc al colaborării opacului ponderat cu transparentul levitatoriu, ba chiar al joncțiunii elementelor — piatra și apa, în fîntînile publice cu sculpturi, piatra, apa și focul în construcțiile efemerelor scenografii de festivități ce abundă în lumea urbană a Barocului, aerul fiind totdeauna scontat ca mediu cu virtuți luministice.

Barocul spune, prin arta lui, funcția noului tip de om în noul spațiu, creat irațional prin căscarea prăpastiei infinitului.

ARTELE, SCĂRI SPRE NOI ÎNȘINE

Dreptul operei de artă la „priza directă“ asupra sufletelor celor cu care ea vine în contact — spuneam — este realizabilă doar prin *inducție afectivă*. În fenomenologia actului de recepție artistică — și recepția, mai desăvîrșită, stă, fără îndoială, la baza actului critic — în actul „citirii“ operei de artă, seria proceselor desfășurate înăuntrul conștiinței receptorului poate fi oricît de amănunțit enunțată; enumerările fazelor pot fi oricît lungite; de un lucru nu se pot dispensa partizanii gîndirii analitice, disecatoare, cînd e vorba să precizeze *natura* „gustării“ artei, și anume, de ideea că între conștiința receptorului (respectiv, conștiința critică) și așa zisul *„eu profund al operei de artă“*, cum îl numește undeva Georges Poulet, trebuie să existe o *coincidență* pentru ca inducția afectivă să aibă loc. Nu *orice* tip de operă poate fi gustată de *orice* tip de receptor. În actul consumului artistic, receptării operei, primirii ei în sinea celui ce-o recunoaște ca fiindu-i trebuincioasă și delectabilă, se ivesc congruențe și incongruențe. Există chiar putința nefuncționării absolute a osmozei dintre materia operei și aparatul receptor al „publicului“, fie el individ sau colectivitate. Receptorul unei opere de artă poate foarte bine trece prin tensiuni la fel de dramatice ca și acelea ale creației, în procesul de comprehensiune și

gustare a ei. Există opere adecvate și opere inadecvate gustării de care e capabil un ins sau un grup social, un tip uman sau un produs al civilizației specifice în care acest „public“ s-a trezit la cultură. Sînt incompatibilități, explicabile nu numai prin *gradul* de cultură, ci și prin *tipul* de cultură ingurgitat de receptor înainte de întîlnirea cu o anume operă de artă. Cînd, în „geneza mitului“ cred, Mircea Eliade susținea că, pentru mentalitatea anumitor etnii, dansurile cu tema creației lumii nu sînt doar *reprezentări*, mitologizate, ale evenimentului presupus a fi stînd la baza existenței, adică nu doar comemorări ale începutului universului, (așa cum, pentru un francez, un balet de 14 iulie ar fi o comemorare festivă a evenimentului dărîmării Bastiliei la începutul revoluției din 1789), ci sînt, în fapt, preluate de conștiința privitorilor spectacolului coregrafic drept *repetări ale actului* demiurgic, gînditorul român enunța acest adevăr, ce nu poate fi contracarat doar prin instrucțiune și educație estetică: tipul de receptare estetică nu ține numai de „cîtă artă știi“, de „cîtă experiență artistică ai“, de „cît simți arta“, ci și de felul „cum ești clădit“, de structura aparatului tău receptor în funcție de tot.

O formulă de integrare a elementului estetic într-o anume funcționare spirituală, specifică celor construiți ca receptori de artă printr-un travaliu educativ neintenționat al societății ai căror membri sînt, vădește orice ins oarecum cult. Avem în față, din momentul în care începe autoconștiința, exemplul, necontenit oferit de semenii, de ortacii întru viețuire socială, (educați ei înșiși de exemplele generațiilor, de o tradiție, de datini, de „memoria genetică socială“ ca să spunem așa), pilda unui fel de a funcționa etic, estetic etc. Unei conștiințe de om prin excelență „civilizat“, predispusă deci spre ordine, îmbibată de dresaj, de disciplină, de autocontrol, i se poate părea neconvenabilă dezlănțuirea barbară de patimi dintr-o trage-

die ca „Medeea"; unei conștiințe răzvrătite, individualiste pînă la extrem, anarhice, dezordonate, supunerea Ifigeniei la voința „zeilor cetății", obediența ei finală față de un destin tălmăcit prin cutumele, prin „idola tribus", prin datinile grupului etnic sau categoriei sociale, i-ar apărea drept un act de stupid conformism autonegator. Cînd André Gide declara a nu putea pricepe de ce, în navigația lui pe ambarcațiunea indigenă, în întoarcerea din Ciad, nefericiții însoțitori negri căzuți în apă erau considerați a fi atras mînia forțelor nevăzute și condamnați a fi devorați de crocodili, doar pentru că superstiția le împiedica salvarea, el exprima (fără să fi fost vorba de artă, ci de un simplu fapt de viață), stupoarea de care e cuprins „civilizatul" raționinant, de obicei și rațional ist, adică analist, cauzalist, logic, la întîlnirea cu gîndirea de tip participationist, structural, omologic. Claude Lévy Strauss a lămurit diferențele dintre cauzalismul gîndirii occidentului european, bazat pe raționalismul elin, la urma urmei, azi oarecum generalizat prin civilizare, și globalismul gîndirii pre-logice primitive, structuralismul minții care face încă una cu obiectul și unde raționamentul analogic prevalează, dacă nu cel omologic, identificator. Actul critic bine realizat, adică, în fond, și procesul de receptare artistică ideal, cer relativa depersonalizare a consumatorului de artă, cenzurarea habitudinilor de recepție a elementelor noi prin asimilare cu cele adunate de experiența anterioară și *inhibarea* comportamentelor mentale și afective care duc la prefabricatul imagistic și la preponderența confecției mentale *prête-à-porter,* la hainele de-a gata, oferite de bazarele curente ale culturii și de vitrinele mediului mental în care-am deschis ochii, costumație ce nu ne aparține esențial nouă, luată de la garderoba comună, în care sîntem ispitiți să îmbrăcăm ceea ce e nou din lenea de a-l privi drept nou, drept altceva. Este absolută nevoie de o anumită renunțare la obiceiurile, apucă- 62

turile și năravurile culturale, stocate pînă la un punct în memorie; proceselor de receptare estetică le este necesară prospețimea reacției. Magazia experiențelor artistice din trecut trebuie mai bine încuiată cînd pornim la captarea unei experiențe noi, ca să nu cumva să umblăm inadecvat, cu jbilțuri nefuncționale, după fantomele unor cîini ce-s de fapt năluci și nu cîini, ca aceia prinși pe cînd încă procedam ca hingherii: visele nu rabdă jbiltul. Și imaginile artistice nu sînt generalizări de trăiri practice consuetuadinale, ci țîșniri ale particularului semnificativ, nou, în lume.

Este clar că numai sincera aspirație de a pricepe o operă nu e de ajuns. E bine să vrem aprehendarea artei, dar nu ajungem la ea numai dorind-o, ci prilejuindu-i drumul spre noi prin afirmarea voinței noastre de a *ne lăsa posedați de operă,* în loc să o posedăm noi. Cu operele de artă nu merg treburile așa cum merg în lumea reificată a relațiilor bazate pe cîtimi. *Cantitățile* se pot avea. Calitățile se cuceresc. *„Scientia qualitatum"* e orice filosofie, deci și critica, adică filosofia operei concrete, operei care este propusă recepției estetice. Dacă nu sîntem permeabili la *calitatea de un anume fel,* — inconfundabilă cu cantitatea tehnicilor expresive posedate de autor —, e vorba de *calitatea specifică,* adică de *natura* operei, de *eul ei profund,* ce se identifică de fapt cu eul creatorului operei și tinde să-l capteze pe degustătorul ei, determinîndu-l a se afilia tipului calitativ de eu nou-descoperit prin contactul cu arta *de acest fel,* dacă nu vibrăm consonant cu vibrația inclusă în structura operei, și care, pentru artele vizuale, nu e decît timpul interior al unui creator care-și spațializează supunîndu-le legilor simultaneității, procesele lăuntrice desfășurate în succesiune, riscăm să nu pricepem nimic dintr-un tablou, dintr-o statuie, dintr-un edificiu.

Impregnîndu-ne de operă, ne integrăm noi 63 lumii ei, devenim *noi,* actori ai scenei conce-

pute de un alt eu, cu care pătrunzînd în operă ne identificăm, lărgindu-ne astfel puterea de simpatizare pînă la identificarea cu *altul* sau cu *totul*. Cîndva Jean Pierre Richard, vorbind despre nivelele „*lecturii*" unei opere (el se referea atunci la cele literare, dar și cele plastice au tehnicile lor de „citire"), denunța ceea ce el numea *anvelopele*, ambalajul, „manșoanele", plicurile, pachetele construite de critic pentru captarea substanței lăuntrice a operei, dar recunoștea totodată că fără aceste construcții, ajutătoare ale actului de receptare estetică, nu e cu putință să se petreacă „trans-substanțierea conștiinței criticului în cea a operei".

Cam în același sens, același Georges Poulet propunea termenul, mai moderat, de „metamorfozare a sensibilității criticului", necesitată de aspirația către identificarea consumatorului de artă, cu „*cogito*-"ul autorului operei. Alterarea, adică identificarea cu un *alter ego*, este metoda integrării eului într-un univers subiectiv care nu era, inițial, al său. Dacă aceasta este o îmbogățire a conștiinței receptorului de artă, și nu o sărăcire a ei, experiența estetică respectivă merită a fi trăită. *Ce*, în cazul artelor spațiale îmbogățește conștiința? Repetarea tautologică a imaginilor decalchiate după realitate în felul în care ele sînt știute și acceptate, truismele văzului comun? Greu de crezut! Un artist adevărat propune, prin opera sa, un sistem plastic, adică o traducere personală în termeni spațiali, a lumii. Originalitatea viziunii unui creator de artă plastică se recunoaște prin faptul că receptorul este surprins de adevărul unei viziuni despre lume și viață, pe care n-o avusese pînă la descoperirea operei în care o află, această viziune, dar pe care o recunoaște pe dată drept valabilă, captivantă și revelatorie.

Ideea Georg-Lukács-iană a autocontemplării subiectivității ca mobil al activității estetice, asociază actului de descoperire a noilor universuri subiective din opere și aceluia de acceptare a lor drept compatibile cu universul propriu

eu-lui nostru, ideea potențării subiectivității, intrarea ei în amplitudini necunoscute pînă atunci, emfaticei creșteri a eului celui ce receptează o operă, prin trăirea noii calități a lumii descoperite în subiectivitatea secundă, cu care te identifici, voit sau nevoit, dacă opera te-a cucerit, te-a captat, și pe care o faci *a ta*, stocînd-o în memoria afectivă.

Nu numai realitatea se poate preda trăirii estetice pure, prin această lărgire a conștiinței ce fraternizează cu altele, prin transcenderea limitelor subiectivității proprii, relativizate, nonidentificate cu centrul lumii dacă și celorlalte conștiințe li se recunoaște dreptul de a-și exprima structura universurilor lor subiective, ci și adîncurile personalității proprii, catalizate de dimensiunea verticală a sondajelor pînă în magma sufletelor creatoare de artă. Zona nucleară a personalității este cea vizată de operele de artă profunde și autentice. Dezvoltarea sensibilității omenești, enunța Karl Marx în „Manuscrisele economico-filosofice", este în directă legătură cu actul *obiectivării* acestei sensibilități. Adică, în artă, cu opera. Operele de artă sînt un fel de conserve: de spirit, sau sînt butelii, mai bine zis, ce înmagazinează o parte din energiile creatoare spre a le descărca brusc în scînteia produsă cu prilejul gustării lor. Consumatorul artei suferă, electrocutat benefic, o transsubstanțiere prin schimbul de materie mintală și afectivă, prin transvazarea sufletului operei într-al său; e o substanță umană nouă ce i se revelă. Infuzia de nuclee radioactive proaspete, provenite din deversarea eului profund, conținut în opere, direct în profunzimea eului consumatorului de artă, îl înomenește în chip mai accelerat decît simpla lui rămînere în țarcul trăirii vieții sale practice. Viața estetică este o suită de comoții. Dacă nu e zguduit, receptorul de artă moțăie în continuare în habitudinile prost achiziționate ale unor comportamente psihice consuetudinale și comune unor grupuri umane închise.

Efectul moral al întîlnirii cu opera de artă nu este doar sporul nostru de substanță mentală, amplificarea conștiinței noastre de lume, lărgirea cunoașterii, ci și adîncirea cunoștinței de noi înșine, forarea propriei noastre ființe pînă în miezul ei de foc. Artele plastice ne propun obiecte spațiale revelatoare și de altceva decît de orizonturile lumii exterioare: sînt scări spre cerurile din adîncurile proprii sau spre străfundurile de mîl ce se cere dragat.

NATURA ARTELOR VIZUALE

Prejudecata cea mai des întîlnită, — și nu numai în rîndurile marelui public, din nefericire, — în legătură cu artele plastice, este că, fiind arte ale văzului, nu le este permis să exprime decît ceea ce se vede. Dacă interdicția de a exprima prin văz ceea ce nu e văzut s-ar extinde, am ajunge în situația paradoxală de a opri muzicienii să inventeze, în compozițiile lor, melodii și armonii pe care natura nu le-a făurit, și i-am reduce, astfel, pe toți cei ce-ar dori să folosească instrumentele muzicale sau resursele vocii umane, la repetarea seriilor tipice de sunete perceptibile, în viață, în situații anume și în medii diferite. Ne-am afla atunci în postura de a ne mulțumi cu onomatopei. Am sărbători, poate, nașterea unui copil în sunetele expresive ale cotcodăcitului găinilor care-au ouat, nunta unei tinere perechi ar folosi drept epitalam țipătul de dor al ieruncilor în ocurență nupțială, sau trilurile privighetoarei noptatice, egal de pasionate, sau boncăitul cerbilor, — ceea ce ar fi mai greu de suportat pentru o mireasă care nu e, ca de pildă ciuta, rumegătoare, — ori, *risum teneatis* — miorlăitul mîțelor pe acoperiș în săptămîna brînzii, grotesc și enervant pentru cine nu e cotoi, chiar dacă, în cadrul funcțional dat, e de mare efect și utilitate.

Cui ar obiecta împotriva acestei „muzici realiste", i-am opune o teorie a „oglindirii", cu care s-ar justifica deplin, și i-am închide gura.

Am găsi poate și modalități de progres în muzica astfel înțeleasă, adăugînd imitației sunetelor naturale, imitarea sunetelor constante la mașini, și ne-am desfăta, celebrînd o călătorie ori reamintindu-ne-o, cu ritmurile roților de tren, sforăitul motoarelor cu explozie, eșapamentele de autobuze și broom-ul avioanelor supersonice, pentru că, de vreme ce ele există în poluarea modernă a liniștii omului, este firesc să fie și imitarea lor acceptată drept cortină sonoră a emisiilor produse de ele, în reluare rememorativă.

În fond, cine-ar gîndi așa n-ar fi departe de judecata obtuză asupra celorlalte arte, proferată în sentințe dogmatice cam de cînd lumea, de o anumită categorie de spirite — dacă „spirite" li se poate spune, — și ceea ce se petrece cu „ritmurile de consum" în pseudomuzica modernă actuală (vorbesc de cea foarte ușoară, adresată oamenilor ușurei la cuget, bărbați și femei, mai mult sau mai puțin ponderați, dar cuprinzînd în ponderea lor atributul ușurătății cu care acceptă módele), — cam de această mentalitate ține, chiar dacă nu se folosește întotdeauna în muzica zisă ușoară doar ritmul direct onomatopeic, ci se recurge uneori la un grad primar de prelucrare a sunetelor brute ale practicii poluante sonor, sau la o minimă și banală metaforizare, devenită loc comun fonic, repetabil pînă la turbare.

Vreau să nu fiu prost înțeles: nu sînt împotriva preluării din natură, chiar dacă nu cred că valoarea lui Beethoven stă în fidelitatea cu care a redat în „Pastorala" lui, cucul, și tunetul, și cosașii, și nici nu-mi închipui că lui Camil Saint-Saens trebuie să i se ridice statuie doar pentru că în „Carnavalul animalelor" s-a ilustrat prin armonizarea sunetelor din grădina zoologică, răgetele și măcăiturile avînd și ele, acolo, prelucrarea lor sonoră, ca și cea-

sornicele din simfonia știută a lui Haydn, sau ca și dialogul dintre ovreiul sărac și ovreiul bogat (fagot și piculină) în „Tablourile dintr-o expoziție" ale lui Modest Mussorgski, ori și mai izbitor metaforizantul său „dans al puilor în găoace". Nu vreau să las impresia greșită că tot ceea ce, ca metaforă vizuală, ar corespunde muzicii programatice, este mai puțin valoros în plastică decît ceea ce poate fi corespondentul muzicii fără program. Un peisaj, o natură moartă, o scenă de gen, un nud, un portret individual sau de grup, o compoziție cu temă istorică, mitologică, biblică sau extrasă din actualitate îndeplinesc același rol ca și „pictura pură", adică vorbesc direct senzoriului nostru și, răspunzînd unor întrebări nerezolvate de conștiință, semnalizează subconștientului individual soluțiile lor, — în sensul înspre care l-au îndrumat determinările sufletului colectiv, subconștientului etniei din care receptorul de artă face parte, creatorului aceste programări fiindu-i inerente.

* *
*

Cînd omul a început să-și organizeze mediul pe măsura nevoilor lui, cînd natura a fost constrînsă a începe să i se supună, el a inaugurat era artefactului. Succedaneu al naturii doar, produs al inteligenței și industriozității umane, artefactul, adică obiectul artificial, creat de un artifex, de un fel de artist încă preocupat de țelurile vieții practice, obligă lumea înconjurătoare să semene cu omul, să se plieze vrerilor lui, să răspundă dorințelor lui, să-l asculte, să i se încredințeze într-o din ce în ce mai mare măsură, spre a fi instrumentată, redusă la stadiul de unealtă, utilizată. Mediul se impregnează de valori umane.

Pentru ca umanizarea mediului natural să se poată petrece, treptat, la diverse niveluri de civilizație, și pentru ca acest proces să oblige

 lumea a lua măsura omului ce-o valorifică în

folosul său, au trebuit mii de milenii de eforturi colective perseverente și conjugate, posibile numai prin coroborarea eforturilor individuale, într-o sinergie întemeiată pe organizarea socială a oamenilor, pe un program. Acest program de organizare a lumii ambientale poate fi descoperit la temelia fiecărei structurări sociale noi, începînd de la neanthropii paleoliticului inferior și pînă astăzi. El a constat, întîi și-ntîi, în organizarea unui habitat de alt tip decît cel pur biologic, și a unor top-uri, în cadrul acestui habitat, care să permită reprezentanților speței umane a ieși din lanțul alimentar echivoc al biosferei, în care fiecare consumator de hrană smulsă mediului exterior, pînă la acel moment el însuși producător sau produs alimentar pentru alții, să fie capabil a deveni doar consumator, și să nu se ofere în același timp pe sine însuși drept nutreț altor spețe sau propriei spețe, ca pînă atunci. Sustras lanțului alimentar ce presupune firesc, în biosferă, reciprocitatea și ambivalența („mîncător-mîncat"), retranșat în situația privilegiată de consumator doar, omului i-au trebuit sprijinuri materiale, smulse mediului, ca să și-o mențină, această situație privilegiată, și mediul nu i le putea da de bună voie: a trebuit violentat. Este momentul cînd, depășind legea selecției naturale, lupta pentru supraviețuire a omului a recurs la criterii de selecție artificială, opunînd forței, inteligența.

* *
*

În funcționarea organismelor umane, activitatea zisă cu un termen general „psihică" este de diverse niveluri; ea apare, în primul rînd, (la nivelul cel mai puțin înalt de evoluție al speței umane, acolo unde aceasta este identificabilă cu vreo treaptă a unora dintre spețele animale, a celor așa-zise „superioare"), ca fiind supusă unor mecanisme lesne de depistat. Cînd e vorba să fie demontate analitic, refăcute mental ca schemă de organizare și de punere în acțiune, se dovedește că aceste mecanisme țin de declanșarea arcului nervos cerebro-spinal.

În stratul cel mai profund al vieții noastre biofizice își au rădăcinile *funcțiile reflexe*. Bază a *comportamentului înăscut* al spețelor animale, cu specializare înaltă la spețele cele mai simple și cu specializări din ce în ce mai puțin perfecte la spețele ierarhizate — ca mod de complexiune biologică — din ce în ce mai sus pe scara evoluției, reflexele sînt funcțiile mecanice ale vieții indivizilor fiecărei spețe, rezultatul înzestrării prin memorie genetică a individului.

Ele apar în indivizi drept o consecință a acumulărilor de informație genetică. „Memoria speței" — transmisă prin cromozomii genelor celulelor genetice — este infailibilă. Comportamentul indivizilor bine dotați cu memoria genelor nu poate da greș în funcția adaptării vitale. Numai punerea sub semnul rațiunii a situațiilor în care instinctul nu e lăsat să-și spună cuvîntul, duce la eșec. Practica vieții fiecărui individ reușit al unei anume spețe, cu o evoluție biologică îndelungată, se va desfășura deci invariabil, triumfînd deobicei asupra mediului, în toate împrejurările și aporiile situațiilor existențiale a căror soluționare solicită doar mecanismul reflexelor sale. Bine înarmate să riposteze solicitărilor externe, căci ripostele sînt declanșări-tip, destinderi programatic avute în vedere, ale unor tensiuni acumulate în milioane de ani de evoluție a speței, reflexele sînt efecte bipolare, cu o singură direcție, cea radiară. După cum declanșarea împinge insul spre extravertire sau îl întoarce spre el însuși, efectele sînt centrifuge sau centripete; ele nu cunosc decît, fie posibilitatea avansării ființei spre exteriorul ei, spre mediu, fie pe cea a retragerii, a retranșării făpturii vii în sine, a evitării mediului, elementelor sale, adesea agresoare, neprielnice, a închiderii în ființa proprie.

Pentru unele curente de gîndire, cum ar fi cel al *vitalismului*, explicația acestei mișcări fără greș, a mișcării bipolare pe raza lăuntru-exterior a ființei vii, dinspre nucleul ei central spre înafară, sau invers, dinspre înafara ei spre lăuntrul viu care-i conservă existența, nu poate fi decît de natură metafizică.

Drept *suport* al acestei *forțe* stă, pentru vitaliștii de azi, care-l moștenesc în acest fel pe Aristotel, — *entelehia*, adică inteligența imanentă materiei organizate a ființei vii, elanul vital rezumat în finalitatea sieși suficientă a existenței speței biologice.

Reflexele, cele înăscute în primul rînd, confirmă, în viața speței biologice, la toate treptele de evoluție, obiectivitatea materiei. Mecanismul reflexelor înnăscute — efect al acumulării de memorie genetică — pune speța și indivizii ei sub legea necesității. Dacă am acționa doar prin reflexe și doar datorită reflexelor înnăscute, sădite în ins de experiența speței, am fi doar *natură*.

Necesitatea, (naturală, obiectivă, ineluctabilă, previzibilă, calculabilă) ar fi singura noastră lege. (Și, într-o măsură, mulți dintre indivizii speței umane la o scară de evoluție anumită se comportă și azi cam ca și cum altă lege nici n-ar exista pentru ei).

Alături de reflexele înnăscute, înplantate în noi prin memoria genetică, trebuie avute în vedere și reflexele dobîndite, însușite de individul însuși, efecte ale praxis-ului. Dacă unele școli care interpretează viața psihică a omului pe baza comportamentului, cum este școala behaviour-istă americană, leagă definirea individualității de totalitatea comportamentului, altele, ca școala pavloviană rusă, se opresc în acest scop mai ales la reflexele lui, la cele condiționate și la cele necondiționate. Complexul de mișcări biopsihofizice alcătuind un reflex înnăscut este necondiționat (natură, necesitate absolută).

Pentru cazul reflexului condiționat, cu care operează în special școala pavloviană, necesitatea este dirijată. Ea încetează să mai fie absolut de domeniul naturii, ținînd și de intenția cuiva. Se apropie de dresaj, modificare comportamentală cerută, solicitată din afara organismului, de către o voință ce-l transcende (grupul social, educatorul, maestrul, directorul de conștiință, sau un dresor, paznic, șef, vătaf etc.).

Deși inexorabilitatea răspunsului biopsihofizic este aceeași în cadrul reflexului (bine) condiționat ca și în cazul celui natural, înnăscut, necondiționat, el diferă de reflexul înnăscut prin lipsa caracterului de infailibilitate. Dirijorul suprem, natura, nu greșește. Voința umană care a operat programarea voințelor supuse unui dresaj de tipul reflexelor condiționate poate greși. Adică poate obliga organismul să execute mișcări nefolositoare, neprielnice propriei sale conservări ori dăinuiri. Este o primă ieșire de sub legea obiectivității materiei, nu însă și de sub legea necesității. O alegere — semnalul libertății, opusă necesității — în cazul reflexului condiționat, nu este posibilă pentru cel supus dresajului prin formarea de reflexe condiționate. Dar o alegere — în cadrul tehnologiei speței umane — s-a produs: la dresor, și ea poate fi favorabilă ori funestă, odată impusă și generalizată, speței, ca și insului supus dresajului.

Din punctul de vedere al dresatului căruia i se programează reflexe condiționate, opțiunea nu există. El este obligat de acutumanța achiziționată printr-o îndelungă repetiție a actului ce-l are de executat, să răspundă univoc la stimuli.

Nu poate fi deci vorba, pentru cel pasiv în actul dresajului, de alegere.

Prima zvîcnire de libertate, înlăuntrul comportamentului uman rămas la acest nivel, este încă foarte departe.

Acțiunii mecanice, realizate prin acte reflexe, îi lipsește subiectivitatea.

Fenomene subiective, încă foarte puțin evidente, foarte slabe, conțin, în alcătuirea lor intimă, subiacentă, acțiunile instinctive.

Dacă funcțiile instinctive par, la o primă abordare, la fel de puțin libere ca și cele reflexe, nu e mai puțin adevărat că, analizate, ele relevă o anumită schițare a finalității care le comandă.

Pentru un savant al științelor pozitive ca biologul Talman, de pildă, actul instinctiv este o finalizare dorită a actului reflex, *un „aboutissement reflexe désiré"*. El presupune o anumită intervenție a psihicului în praxis. În tot comportamentul uman, atît în cel conștient cît, mai ales, în cel inconștient, existența instinctului iese la iveală. Evidența funcționării lui în majoritatea actelor comportamentale, chiar în a celor care au o doză mare de premeditare, și de rationalizare a etapelor de satisfacere a tensiunii, nu poate fi negată. Ființe suprem inteligente se vădesc dominate, în actele lor cele mai înalt reflectate, de străfundurile instinctuale ale ființei lor, vădindu-și astfel, ca fiind predominantă, partea voliționlă a personalității lor, cînd o au, sau numai a individualității lor, dacă sînt pe scara evoluției încă departe de a ajunge la „personalitate", stadiul care armonizează tensiunile interne ale psihismului și le supune dominației voinței proprii, luminate de opțiunea inteligentă.

* *
*

Într-un pasaj, devenit de multă vreme bun comun al tuturor acelora ce gîndesc din perspectivă progresistă asupra condiției omului, Marx își relua, în finalul *Capitalului*, considerațiile asupra caracterului de *genericitate (Gattungsmässigkeit)* a speței umane, considerații ce apar la el pentru întîia oară în *„Manuscrisele economico-filozofice"*, arătînd că de unde pentru speţele animale însușirile comune tuturor indivizilor aparținînd speței au un *caracter dat,* 74

pentru speța umană, multiplele *inițiative creatoare ale indivizilor* amplifică și îmbogățesc necontenit însușirile — ce devin treptat comune oamenilor, ajungînd să caracterizeze însăși speța. Această „realitate a evoluției speței prin efortul creator individual" permite omului saltul din imperiul necesității și constrîngerii în acela al libertății, al opțiunii conștiente pentru un mod de existență capabil să-l satisfacă, nu numai la nivelul conștiinței individuale sau al conștiinței sociale chiar, ci la nivelul cel mai înalt, nivelul conștiinței de speță a umanității. Ideea că „general-umanul" ar fi anistoric este, astfel, infirmată. Însușirile specifice omului ca speță nu au, în spiritul acestei concepții, o existență autonomă, de tip supra-istoric, ci se realizează în chip evolutiv, ca trăsături, ca tendințe, ca particularități de caracter, ale unor grupuri sociale determinate: clasele și națiunile înlăuntrul cărora eforturile creatoare individuale s-au produs cu amploarea, diversitatea și originalitatea cuvenită pentru ca acțiunea lor, iradiantă social, să poată fi recepționată de întreaga umanitate. Istoricitatea și universalitatea sînt corelate dialectic în cultură, iar faptul cultural, (literar, artistic, estetic în genere, filosofico-științific, etic și politic), definitoriu pentru calificarea unui grup social și național, se învestește astfel cu un rost creator care-i transcende însăși intenționalitatea imediată, devenind o experiență decisivă și perenă, capabilă de a fi tezaurizată în memoria colectivă nu numai a grupului respectiv, ci a întregii umanități, pe care o dotează în felul acesta cu o armă nouă de autocunoaștere și dezvoltare conștientă.

Este foarte semnificativ, faptul că, în istoria gîndirii filosofice marxiste, tocmai descoperirea, după 1930, a unor teze ca acestea la Karl Marx au putut produce în dramatica existență spirituală a unui mare estetician de factură universală, Georg Lukács, comoția decisivă pentru 75 încoronarea sistemului său filosofic printr-o

„ontologie a existenței sociale", înlăuntrul căreia li se stabilește inițiativelor subiective creatoare, capabile să îmbogățească, prin umanismul lor profund și înalt, conceptul de umanitate, un loc propriu în rîndul seriilor cauzale obiective ce determină progresul omenirii. Dintre domeniile în care aceste salturi existențiale se produc, cel estetic și cel științific ne oferă două tipuri diametral opuse de demersuri creatoare: gîndirea științifică solicită celui ce o practică un efort uriaș de despersonalizare și de obiectivitate, de „desantropomorfizare" chiar, s-a spus, pentru a se putea ajunge la adevăr, în vreme ce activitatea estetică, care nu înseamnă decît aprofundarea subiectivității proprii și descoperirea imaginii celei mai autentice și originale a realității obiective înlăuntrul reflexului ei în apele conștiinței de sine și de lume a omului, desfășoară astfel necontenit căutarea frumosului în orizontul imanent al individului creator. Procesul estetic are drept țel stimularea configurării acestei auto-conștiințe a omului și potențarea ei pînă la integrarea deplină a conștiinței interdependenței dialectice dintre om și lume: intensificarea auto-conștiinței se îmbină, la gînditorul citat, cu plantarea insului tot mai înrădăcinat în experiența lumii, pe măsură ce-și sporește cunoașterea de sine.

Faptul estetic este un fapt catalizator de cunoaștere și definire. Între interioritate și exterioritate, între subiectivitate și obiectivitate, dialogul om-lume este purtat în chip divers de fiecare creator de valori. S-a remarcat (de către exegetul lui G. Lukács la noi în țară, esteticianul N. Tertulian), că pentru gînditorul marxist maghiar, pînă în prezent cel mai important creator de sistem filosofic aproape în întregime întemeiat pe experiența estetică, adevărata *ecloziune a personalității umane integrale*, țelul mărturisit al socialismului, este determinată de impregnarea subiectivității fiecăruia de către atributele lumii obiective, de

existența în sine *(An-sich)*, față de care conștiința, dacă nu rămîne fidelă, riscă să se autoanuleze.

Tranziția de la *subiectivitatea particulară* la *subiectivitatea estetică* presupune tocmai o *„obiectivare" a subiectivității germinale*, prin integrarea în conștiință a lumii. Contradicțiile de care suferă încă organizarea realității obiective, devin astfel un dat al gîndirii și simțirii, ca și putințele de a le remedia, de a aduce armonie și echilibru în realitatea obiectivă, de a nivela asperitățile de caracter ale oamenilor, determinate de multimilenara iradiere doar a egoismelor și de efectul dezastruos pe care l-a produs ciocnirea lor în lume, rapacitatea și prepotența criminală a claselor dominante din istoria globului terestru, „opacitatea realului" în faptul etic și politic din trecut și din prezent încă, pe o bună porțiune din geografia lumii actuale. Convertirea perpetuă a subiectivității în obiectivitate și a obiectivității în subiectivitate, în cadrul procesului artistic, puterea coercitivă a obiectivității în actul creației, emergența subiectivității germinale în cîmpul obiectivității pînă la „pierderea de sine", sînt elemente ce dezvăluiesc puterea pe care cunoașterea și valorificarea realului o au asupra individului creator, istoria socială fiind cuprinsă aici. Indiferent dacă acceptă sau nu tendința de sociologizare a gîndirii estetice, spre care se pare că tind azi în majoritatea cazurilor doctrinele de teoria artei, gînditorul asupra fenomenului estetic poate, chiar și numai din această perspectivă filosofică a antropologiei, ce face din insul creator un etalon al speței umane întregi, pe care contribuie prin însuși actul său de creație artistică, să o amelioreze, poate — ziceam — înțelege că dialogul dintre subiectiv și obiectiv, mișcarea circulară care face ca subiectul să-și îmbogățească autoconștiința prin cunoașterea realului și să contribuie apoi la calificarea lumii obiective cu noi însușiri

umane, la extinderea și decisiva impunere în

univers a antroposferei, presupune, în afară de trepte evolutive infinite, o anume ierarhizare și ordonare logic-structurală a fiecărei etape. În civilizația socialistă, existența unei ierarhii a valorilor avînd în centrul ei omul, propune pentru fiecare etapă a ei, *modéle* activității estetice, în fond modéle lipsite de caracterul oricărei selecții prestabilite, și decurgînd din simpla cunoaștere *avizată* a realității. Este o realitate a întregii vieți sociale, această împletire a subiectivității cu obiectivitatea, „dubla structură a vieții sociale", care, — pe de o parte, cum îl rezuma pe Gianbattista Vico, însuși Karl Marx, reluîndu-i teza, — este pe de-o parte un produs al teleologiei, al activității cu finalitate explicită a membrilor grupului social, iar pe de alta are inexorabila structurare prestabilită, dincolo de voințele individuale, a organismelor biologice, a căror funcționare globală stă deasupra funcționării fiecărei celule în parte și dă impresie de desfășurare entelehială a unui proces strict obiectiv.

Viziunea societății ca un întreg organic obligă pe gînditorul social să recunoască necesitatea *sinergiei, a reglării conveniente a funcțiunilor* sale, supunînd și societatea principiului *unității dinamice a ființei,* din structuralismul aplicat la științele pozitive ce au drept obiect fenomenele vieții. Poziția atomist-asociaționistă din trecut face loc unei viziuni a organicității necesare în societatea modernă, bazată pe eliberarea omului de exploatare și pe năzuința către continuu progres.

Viața societății este și ea supusă legilor *homeostaziei,* — adică ale organizării mediului interior al organismului social care trebuie să se afle în echilibru homeostatic în cadrul larg dialectic al înțelegerii finalității mutațiilor de fenomene sociale, necesare acestui echilibru, — ca și legilor *peristaziei,* adică organizării raporturilor cu exteriorul, comportamentului față de mediul istoric și geografic mondial. Asemănătoare activității metabolice, a nutriției interne

a organismului, cultura are rostul, pe de-o-parte de a asigura fiziologia normală a societății și asigurarea dăinuirii ei, iar pe de altă parte de a oferi programe, scheme funcționale de asigurare a dialogului cu alte societăți umane, de același tip sau de tipuri diferite, în actualitate ca și în timp. Programarea activităților societății prin artă ține de caracterul de suprastructură prapagatoare a acesteia. Un global morfologic și funcțional, în corelație permanentă cu alte globaluri cu care face schimburi de materie și de energie materială și spirituală, este o unitate crono-holistică, adică nu numai spațială, ci și temporală, prelungită în milenii. Dacă pentru organismele individuale „programele", schemele de funcționare cu care organismul răspunde la stările interne sau la stimulii exteriori, constituie informații înmagazinate în celulele genetice și transmise prin ereditate, codul genetic de informație ereditară al societăților îl constituie moștenirea culturală proprie, partea de efort creator ce a revenit, în istoria umanității, națiunii respective, indivizilor care, fecundați de o mare iubire de oameni și de un profund atașament față de poporul din care fac parte, au produs opere de valoare, capabile să sporească conștiința de sine a acestui popor și să se înscrie în memoria umanității, îmbogățindu-i valorile spirituale. Cum dobîndirile individuale, cunoștințele unui om și experiențele sale afective, nu sînt transmisibile decît prin educație, acest proces de formare a indivizilor componenți ai societății viitorului trebuie să fie permanent reluat, cu fiecare generație, care nu are pe cale genotipică zestrea ereditară necesară auto-conștiinței. În acest înțeles nu poate fi indiferent societății noastre socialiste nici ce moștenim și valorificăm din moștenire, nici ce producem cultural-estetic, nici ce transmitem propriilor noștri descendenți și urmași, nici cum apărem altora ca națiune socialistă, nici cum ne integrăm în fluviul uriaș și peren al umanității.

CONTEMPORANII ŞI ARTA

«OMUL INTEGRAL» și șansele acestei formule de a nu fi doar slogan.

Pentru că filosofia materialismului dialectic și istoric își propune *crearea omului integral dezvoltat,* echilibrat și armonic, de *educația lui estetică* se vorbește insistent, în ultima vreme, ca de o întreprindere absolut necesară, utilă celor ce își pun problema — și și-o pun toți oamenii conștienți — de a avea acces la înțelegerea artei. Sensul ce se dă curent noțiunii de „educație estetică" e departe de a fi eronat; în felul acesta înțeles, conceptul este doar incomplet. Educație estetică înseamnă exercitarea capacităților omenești de a recepta frumosul. Și receptarea frumosului nu cuprinde numai înțelegerea artei. „Estetic" implică mult mai mult decît „artistic". Esteticul este rezultatul raportării adecvate a omului la lume. Orice element *artistic* este, în chip necesar, și estetic. Nu tot ceea ce este estetic, însă, este artistic, adică produs al artificiozității, *artefact.* Pentru „înțelegerea" artei, e nevoie de educație estetică. Dar educația estetică, al cărei țel este receptarea adecvată și totală a realităților artistice ivite de-a lungul istoriei umanității sau capabile de a se ivi în viitor, nu poate începe cu *arta,* care este, dacă vreți relegată finalului activității de educație estetică, ce trebuie să înceapă cu începutul, adică cu simțurile.

„Aesthesis" înseamnă în greaca veche „sensibilitate", „simțire". Cînd enunțăm necesitatea procesului de educare a simțurilor și a sensibilității, corelînd aceste două posibilități de dezvoltare a psihismului uman, afirmăm în fond o concepție filosofică potrivit căreia simțurile, care dau *materia cunoașterii,* sînt susceptibile de a da *materia valorificărilor realității,* pe care conștiința le operează, după ce a înmagazinat rezultatele cunoașterii, și după ce a ierarhizat aceste rezultate, conform unor criterii de valoare pe care nu le dau simțurile, ci alte funcțiuni psihice: *intelectul* cel mai adesea, sau *sensibilitatea,* funcția *afectivă,* acea capacitate a omului de a lega de senzații emoții și sentimente, de la cele primare (plăcere-neplăcere) pînă la cele mai rare, mai înalte și mai adînci vibrări ale duhului, ierarhii consecvent stabilite într-o concepție sistematică despre lume și viață, revelate spontan în actul „uimirii".

Căci activitatea simțurilor cu care este dotat omul nu se rezumă la culegerea și înmagazinarea în memorie a datelor informative despre universul în care trăim, date din care să se recompună imaginea lumii; activitatea senzoriului uman se extinde și la semnalizarea concordanțelor sau discordanțelor dintre țelurile existenței insului cunoscător, și lumea *cunoscută* ori părînd de cunoscut. Unde senzoriul semnalizează, prin vibrații plăcute, concordanța dintre sensurile dăinuirii insului fizic, în cadrul universului fizic, restrîns la un climat al propriei existențe, avem de a face cu o primă valorificare estetică a rezultatelor cunoașterii, valorificare utilă vieții, menținerea insului în stare de viabilitate. E plăcut ceea ce e *favorabil existenței* omului, în speță individului, ce valorifică pozitiv senzația concordanței dintre el și lume, și negativ — semnalizările primejdiilor, capcanele lumii externe, discordanțele dintre sensurile devenirii universale, — atîtea cîte pot ele

transpare, dacă există putința surprinderii lor, sau atîtea cîte-i pot fi atribuite subiectiv, dacă ele nu sînt stabilite obiectiv, pe de o parte, — și rosturile propriei existențe, a *individului*, pe de altă parte. E *neplăcută* discordanța dintre tendințele de păstrare a individului în stare de viabilitate, și aparenta negare a acestor tendințe, prin interdicțiile inexorabil puse uneori dezvoltării proprii, de mediul imediat al vieții, natura mai întîi, societatea apoi.

Între *plăcere* și *durere* oscilează întîiul tip de valorificare estetică a existenței. Dar bipolaritatea aceasta, pendularea între plus și minus, prielnică dăinuirii ființei proprii, este funestă calității valorificării estetice și chiar valorificării etice. Ea e doar o *practică*. Nu tot ceea ce este prielnic vieții individului este valoros; nu tot cuprinsul noțiunii de util — practic poate pretinde la încoronarea cu calificativul de „frumos". „E frumos ce-mi place mie", fraza cea mai des repetată de simțul comun, în multe privințe pe bună dreptate, pare să aibă în cazul acesta un substrat total lipsit de noblețe, căci „plăcerea", cea estetică (estetică numai cînd e *dezinteresată*), devine aici plăcere *interesată biologic*, deci situată în afara esteticului.

Dacă este vorba de valorificare estetică propriu-zisă, este vrednic de notat faptul că o asemenea raportare adecvată a omului la univers nu se caracterizează întotdeauna prin asocierea sentimentului plăcerii. Arta cuprinde un registru larg de afecte. În operele de artă, izvorîte din trăirea multilaterală și bogată a vieții în toată complexitatea ei, au loc pe lîngă plăcutul (agreabilul) — atît de generalizabil, cu care se asociază vibrațiile emoționale medii, latitudinile temperate ale afectivității — și celelalte trepte ale registrului emoțional și sentimental, care nu totdeauna au ceva de-a face cu „plăcerea", înțeleasă doar ca flatare a simțurilor.

De obicei, în arta populară și în buna producție de artă a amatorilor se exprimă, cu îndrăzneală și cu un fel de sublimă inconștiență, idealul artistic al integralității persoanei umane, care în arta profesioniștilor esteticului apare doar la culmi.

Există un foarte strîns raport între inteligență și imaginație artistică; doar atît că nu e vorba de un spor al imaginației după *gradul* de inteligență, ci de o corelație dintre *inteligența de un anume tip* ce intră în componența individualității și activarea facultății imaginative a insului. Și nu sînt de fel sigur că imaginația funcționează mai bine, din punctul de vedere al activității artistice creatoare, la un mai-instruit intelectual decît la un mai-neinstruit; la un profesionist al gimnasticii mentale axate pe cantificarea și calculul matematic al datelor cunoașterii, decît la unul din oamenii pentru care lumea, lumea ce-l înconjoară, nu e traductibilă în cifre, nici capabilă să intre toată în ecuații rezolvabile.

Există o tipologie a conștiințelor, așa cum există o clasificare a speciilor animale, fără o ierarhie a lor. Eu n-aș putea opta, la un concurs de valori biologice, între un primat și un bovin. Nu știu dacă un torrero are mai mult drept să ucidă, prin viclenie, taurul, pentru a-și distra semenii, decît are taurul drept să ucidă prin forță pentru a-și apăra viața, pe toreador.

Nu cred nici că un tăietor de lemne are o viață mai puțin bogată decît inginerul forestier, chiar dacă primul nu e școlit, și socot că șansele de a face artă bună ale celui de al doilea sînt, statistic vorbind, scăzute, deși nu-s excluse.

Tipul de inteligență care e mai propriu dezvoltării imaginației, fără de care arta nu se concepe, îl afli de cele mai multe ori la unii din inșii născuți în mediul rural și crescuți acolo, școliți la lecția naturii care le face

 educație neintenționată — „educația lucruri-

lor", cum o numeau pedagogii vechi — dar beneficiind totodată și de o profund-îndătinată cultură, cultura spirituală proprie satului românesc, atît de îndelung cîntată retoric, deși atît de puțin cunoscută încă, chiar acum, cînd e pe cale să dispară sub fireasca înaintare a lumii orașului către sat.

Raportul dintre om și lume, care se stabilește prin experiența de viață în sufletul unui copil de țară, este fundamental altul decît raportul dintre omul orașului și mediul lui ambiant, pădure de butoane, robinete, trolee și șaltere, ori comutatoare cu declicuri care declanșează fenomenele cu care operăm, fără a ni le mai explica de multe ori, nici măcar inițial, cînd le practicăm pentru întîiași dată, darămite pe parcursul producerii și acumulării experiențelor; iar dacă ni le explică, la un moment dat, școala, explicația e numai *cauzală* și nu *integratoare,* așa cum sînt acele explicații ce i se dau, despre fenomene, copilului de la sat. Țăranul e introdus într-un mit unitar, ce-i ține loc de filosofie, de la început, de la primele lui impresii asupra lumii. Nu cred însă că lumea poate continua să progreseze fără știință și tehnică, fără industrializare și urbanizare, ci socotesc că obligația celor ce se bucură de avantajele permise de progresul veacului este să le propage și generalizeze, așa cum vrem toți oamenii de bine, oferindu-le și celor ce au fost lipsiți de ele prilejul de a le stăpîni. Departe de mine gîndul acesta! Dar socotesc că n-avem nici un motiv să renunțăm, de dragul unei noi etape de evoluție a omenirii, (care e etapa dezvoltării științifice complexe a posibilităților intelectului omenesc), la cîștigurile gata-bune, obținute pînă acum, ale unei etape de evoluție anterioare, etapa dezvoltării multiple și diverse a posibilităților senzoriului, — prin canalurile specializate ale simțurilor venindu-i în continuare intelectului, și în faza lui științifică, materia de elaborat în ecuații și

date cifric exprimabile. Plurisenzorialitatea originară a omului, obligat să-și dezvolte la maximum sistemul de semnalizare în contactul cu mediul natural, este primejduită prin plusurile de confort care lenevesc în chip inexorabil acuitatea senzorială și forța de asociere în structuri, în globale, a senzațiilor. Acestor plusuri de confort le datorăm suficiența unor tipuri de artă sărăcită de orice suculență senzorială, redusă la înregistrarea de raporturi între elemente nedefinite, ca în jocurile intelectuale de combinații algebrice posibile. Vrem o umanitate rațională în care instinctele să fie dominate de conștiință și dirijate spre țeluri valabile? Nu ne putem permite să lăsăm intelectul, mașină oricît de perfecționată azi, să funcționeze în gol, fără materia primă pe care nu i-o pot furniza decît simțurile, oricît de exercitat ar fi acest intelect în gimnastica raporturilor stabilite, *abstracție făcînd de alte însușiri ale materiei decît cantitatea,* și nici nu ne putem aștepta de la un asemenea tip de inteligență să se descurce bine în fața asalturilor insidoase, insinuant strecurate subteran, prin subconștient, sau de-a dreptul brutale și explozive, ale violenței instinctelor, cultivate de specia umană de cîteva milioane de ani, deci infinit mai bine înrădăcinate decît rațiunea, a cărei cultivare se inițiază acum cîteva (să zicem) sute de secole, odată cu *homo sapiens.* Explozia plurisensorialității se produce în fiecare individ, la o anume vîrstă, care e cea a pubertății, cînd simțurile încep să fie corelate cu instinctele și căutarea plăcerii devine legea barbară a fiecărui egoism, individual trezit, și prin excelență solipsist ca mod de manifestare, deci inerent antisocial ca tendință. Este absolut necesar ca această legare a simțurilor la rațiune, și nu la impulsurile obscure instinctuale, să se fi făcut înainte de momentul de criză care este determinat de pubertate, de

 această „glandulară" etapă de dezvoltare psi-

hofizică. Dacă procesul de legare a sensibilității la valorile superioare ale culturii, propuse de cunoașterea rațională, s-a produs la data exploziei, ea nu poate decît îmbogăți insul, mărindu-i capacitățile de simpatie și sociabilitate, nevoia difuzării personalității sale în altul sporindu-i latura profund umană a căutării *alterității*, a comunicării cu un *alter ego*, cunoscut sau postulat doar, (cu ceea ce se cheamă adică *public*), ca un semen cu egale drepturi la existență și la stimă. Dacă simțurile se trezesc doar odată cu instinctele, exacerbate în pubertate, începe violența. Lumea devine o imensă plăcintă, coaptă pentru a fi devorată de insul rapace care se crede centrul ei absolut, cu excluderea altuia, sau a tuturor celorlalți. Omul capătă mentalitatea de vierme vorace, pus în mărul lumii, care trebuie secătuit intern de substanță nutritivă pînă la uscare, valoarea lumii fiind doar cea de furnizor de substanță plăcerilor insului. Aș spune că nu există decît două feluri de a fi, cînd simțurile se trezesc: sau *barbar*, adică egoist feroce, canibal spiritual (citește: „capitalist", adică axîndu-se pe acumulare de substanță, pe patrimoniu, pe a avea cît mai mult, cu orice preț, în pofida oricui, *„bellum omnium contra omnes"* — vorba filosofului englez din secolul al XVIII-lea, binecunoscută), sau *civilizat*, adică *altruist, sociabil*, capabil de a transgresa limitele eului, (adică „socialist", om al deplinei valorificări a dreptului tuturor la viață, la substanța lumii și bucuriile ei), cu alte cuvinte om de omenie, om cu inimă, om cu suflet mare *(măr'-inimos)*, megalo-psihos-ul lui Platon, apt de generozități și autoîngrădiri în folosul celorlalți, apt de acea solidaritate socială și umană care devine legea civilizației, țința veacului nostru și a celor următoare, după criminala izolare a insului, din trecutele etape de „cultură". Nu cred că există educare mai bună a senzorialității necesare oricărui om detașat

prin viața socială de natură, a omului de tip prevalent urban ce se cultivă intelectual și afectiv, decît arta.

Procesele valorificării superioare a realității prin cunoaștere, activitate teoretică și practică, nu pot fi izolate. Ele sînt nu numai *acte* îndreptate spre exterior, manifestări active ale insului, ci și acte intenționat sau neintenționat acceptate de el ca să-l modeleze. Valoarea formativă de personalitate a activităților intelectuale și practice rămîne știrbă de unele valențe, fără integrarea în structuri afective a elementelor ce duc la îndrăgirea, la valorificarea realității. Omul sensibil, care-și ridică afectele la nivelul vieții spirituale integrează *lumea reală*, valorificată prin cunoaștere, *unei structuri psihice armonice*, în care dialogul cu această lume reală nu e nici harță, nici agonie teratologică, frustrare și strivire. Pe picior de pace cu un univers înțeles și integrat, omul a cărui dezvoltare plurisenzorială s-a făcut la nivelul spiritului, prin artă, știe să iubească oamenii și lumea, prin ceea ce merită ei și ea să fie iubiți, și nu valorificîndu-i doar ca furnizori ai substanțelor solicitate de iubirea de sine. El știe să se și lupte, însă, pentru dragostea de lume. „Păcatul greu al dragostei-de-sine", de care vorbește, în sonete, Shakespeare, pe care „nu-i leac din suflet să-l desrădăcine, atîta de-ncarnat te vezi crescîndu-l", se îmblînzește și dizolvă prin dragostea de concret, pe care-o implică arta. Și dacă arta profesioniștilor artei, uneori se depărtează, din motivele fiecăruia, de concret, de ce să nu lăsăm celor ce au nevoie încă să-l iubească, acest concret, dreptul de a și-l reprezenta ei, cum știu ei?

Fără îndoială, cu o artă de amatori și cu una populară, chiar avînd tradiții splendide, dar lăsată la nivelul amatorismului nu se poate clădi însă decît un prea îngust sector

 culturii noi a lumii noastre socialiste.

REPREZENTAREA OMULUI

De cîte ori se pune *problema reprezentării realiste a omului în plastică* — și ea se pune cu justificată stăruință în ultima vreme — artiștii noștri au a se izbi de o seamă de dificultăți, atît în ceea ce privește fixarea temei, cît și în privința modului cum ea urmează să fie executată tehnic.

Nu este lipsită de interes, credem, trecerea în revistă a cîtorva din aceste dificultăți, de diverse naturi. Cea dintîi și cea mai vizibilă dificultate pe care-o are de întîmpinat un pictor sau un sculptor din școala românească, atunci cînd *omul* și nu natura îi furnizează tema operei, este lipsa *desenului*, lipsa deprinderii de a transpune în linii — și în planuri sugerabile prin linii — corpul omenesc și actele sale. Neajunsul acesta vine în genere dintr-o carență a *studiului*, de care suferă artiștii noștri plastici în genere. Felul în care se studiază în România anatomia în școlile de arte frumoase, oricît de defectuos și insuficient ar fi, nu explică însă totul. O anumită aversiune pentru aprofundarea sistematică a problemelor tehnicii artistice, în ce are ea mai temeinic și mai permanent, o oarecare comodă înclinare spre urmărirea efectului facil, care nu cere efort și care asigură infailibil succesul de public, o superficialitate temperamentală pot fi descoperite la baza „lău-

tărismului" de care suferă atîția dintre artiștii noștri plastici.

Faptul de a se fi lăsat antrenați de această înclinare temperamentală nu este, desigur, vina exclusivă a artiștilor. Ea revine, în primul rînd, acelora care au dat artiștilor iluzia că ușurința este un semn al valorii: concepția filistină a artistului jongleur sau trubadur.

Și, ajunși la acest punct, se cuvine să accentuăm că un neajuns mai mare decît lipsa desenului și a studiului, decît înclinarea către efectul sigur, obținut fără efort, către *rețeta empirică* am zice, este incapacitatea artistului crescut și educat în plină epocă burgheză, de a se elibera de prejudecățile infuzate de mentalitatea acestei clase.

Dornice să mențină un statu-quo social, categoriile posedante au avut întotdeauna oroare de adevăr, pentru că ele își întemeiau privilegiile pe raționamente false, în primejdie de a se prăbuși la prima adiere de gîndire justă. Conștient sau inconștient, rezistența lor față de realism s-a manifestat în toate domeniile. Artistului, capitalismul i-a impus o viziune falsă de funcția și rosturile sale sociale, și o concepție egal de falsă, despre arta sa.

Acreditîndu-se legenda structurii artistului deosebit de restul oamenilor — centru de interferență al efluviilor irațională și transcendente ce, pasămite, ar determina procesul quasi-magic al inspirației — se excludea rolul muncii de pregătire a operei de artă, a muncii de invenție și de execuție, din procesul creației artistice. Aceasta echivala cu a propovădui: „nu studiați, nu lucrați, nu vă osteniți: lăsați-vă în voia inspirației", iară inspirația, proces irațional, putea fi determinată intenționat prin înfiltrarea anumitor prejudecăți sau reflexe subconștiente, care acționau orb în momentul producerii operei.

Atitudinea indiferentă, pasivă, a artistului burghez față de viața reală desfășurată în jurul său, detașarea sa de societatea și de momentul istoric în care trăia, erau rezultatul acestei concepții iraționaliste.

A atribui artei un rol de *cunoaștere*, de investigare rațională a realității, era o erezie. Destinată să *placă*, arta se artificializa, naufragiind în virtuozitate formală, avidă să-și bată necontenit propriile sale recorduri, făcînd salturi mortale și echilibristică pe muchie de cuțit, și toate cu ostentația saltimbancului ce caută să stîrnească doar aplauze.

Convins că arta e joc gratuit, artistul trecutului a pierdut întîi exercițiul meșteșugului sănătos, înlocuindu-l cu false rafinamente și căutări formale, a pierdut apoi conștiința răspunderilor sale față de societatea umană largă, căreia această artă — monolog de copil sau de psihopat — nu-i mai putea servi întru nimic.

Excluzînd adevărul din artă și preocuparea de adevăr din viață, artistul plastic s-a găsit îndepărtat de om, fără să se apropie prin aceasta de natură. S-a vorbit mult despre *naturismul* picturii „moderne", adică al picturii Occidentului între cele două războaie mondiale. Acest „naturism" este fals. Spiritul care căptușește creația artistică europeană a ultimelor decenii nu e nevoia de descifrare, de cunoaștere reală a naturii, ci, dimpotrivă, tendința de a o contraface și de a o silui arbitrar, făcînd-o în numele „frumuseții absolute", gratuite, de nerecunoscut.

Din fericire, artiștii noștri n-au avut de suferit în așa de mare măsură de pe urma tuturor modelelor artistice lansate de Apusul dornic de senzațional. Moda care a prins mai adînc la noi a fost impresionismul și derivatele sale.

Nu vom repeta aici ceea ce am spus pe larg cu alte prilejuri despre primejdioasa superficializare a viziunii pe care a operat-o

stitui lumii reale, concrete, obiective, imaginea optică strict subiectivă, a acestei lumi, reducînd-o la rolul de senzație retiniană și frus-impresionismul. Prin tendința sa de a subtînd-o de substratul său etern, impresionismul a sărăcit pictura și sculptura de conținutul lor.

În locul percepției conștiente a realității, filtrarea prin intelect, impresionismul a așezat tropismele vizuale, modificările inconsistente și arbitrare ale retinei omenești, la variațiile luminii. Negarea, în numele unei fracțiuni dintr-un singur simț — sectorul sensibil la modificările luminii din simțul optic — a dreptului tuturor celorlalte simțuri de a se amesteca în artă, înseamnă o trunchiere a omului-artist, o reducere injustă a complexității ființei umane la o funcție unică și minoră, mecanică.

Impresionismul a dărîmat concepția realistă despre lume și despre viață, din sînul căreia se născuse, și a redus aberant privelișteа realității la o feerie de senzații optice dematerializate. Viziunea aceasta, de kermeză a lumii, în care și obiectele și oamenii nu-s decît confetti colorate, are implicații etice și teoretice foarte primejdioase și dăunătoare. Ea insinuează conștiințelor că feeria este adevărata și cea mai valoroasă formă de existență, și că, în afară de plăcere — feeria senzorială — nimic nu are preț. Diversionistă și evazionistă, această concepție dezarmează omul în viața și lupta socială, și-l moleșește, îl narcotizează, îl îmbată. Impresionismul nu este o concepție optimistă, cum s-a spus, care să dea omului modern — omul cetății industriale din epoca mașinismului — gustul de a trăi. Impresionismul este, dimpotrivă, un nihilism, pentru că el este un îndemn continuu la dezertare, la părăsirea luptei cu cunoașterea realității și cu practica, în favoarea dezmierdărilor înșelătoare ale nălucii feerice ce

se substituie lumii prin acțiunea dizolvantă a luminii și atmosferei.

N-am întîrzia atîta asupra impresionismului, dacă el n-ar fi încă — sub diverse forme — atît de actual. Sub diverse forme, pentru că nu e nevoie neapărat să existe divizionism cromatic, tașism sau pointillism, cromatism bazat pe sistemul „clar pe clar", și tonuri pure juxtapuse, etc., etc., ca să putem identifica impresionismul.

La noi, această concepție a făcut ravagii. Poate a corespuns superficialității noastre meridionale, poate să fie alte motive. Cert e că, *avant la lettre,* Th. Aman e în multe din piesele sale impresionist, ca să nu mai vorbim de Grigorescu care a inventat el însuși, pe cont propriu, impresionismul, paralel cu francezii, și nici de impresioniștii de după Luchian. Rari sînt pictorii a căror viziune să poată scăpa acestei înclinări, chiar dacă au depășit formula tehnică.

Astăzi, neajunsurile pe care le provoacă înrădăcinata viziune impresionistă, sînt mai vizibile decît oricînd, și ele sînt cu atît mai dăunătoare, cu cît se prezintă în numele realismului pe trunchiul căruia s-a altoit această viziune.

Pictorii noștri care, în urma transformărilor sociale ce s-au petrecut și se petrec necontenit sub ochii noștri, ca și în urma clarificărilor ideologice pe care le-am cîștigat în ultimul timp, ar dori sau încearcă, să reintroducă în plastică omul, omul real, nu ca o pată decorativă de lumină colorată în peisaj, ci ca o prezență vie, completă, în stare de a fi recunoscut în determinantele lui istorice, sociale și psihologice, se izbesc de urmele viziunii impresioniste din ei înșiși.

Neajunsurile provenite din resturile viziunii impresioniste se pot grupa și cataloga. În primul rînd, se poate observa la pictorii noștri o *tendință naturistă* în tratarea omului.

Un portret, individual sau colectiv, are adeseori constantele unei naturi moarte, iar scene de muncă de genul celor văzute în expoziția „Flacăra", nu rareori aveau aspect peisagistic. Pictorii români au abandonat peisajul și natura moartă, ca genuri autonome, dar au transpus atît atitudinea lor față de obiect, cît și tîlcurile lor tehniciste, din natura moartă

Capetele, neglijate sau tratate cu un interes deviat, un interes pentru redarea valorii tactile specifice a materiei, devenind la unii din pictorii noștri adevărate conopide dintr-o natură moartă cu legume, o dovedesc. Ce se petrece dincolo de suprafața epidermică a obiectului, pictorii noștri obișnuiți cu regnurile neînsuflețite, nu sînt în stare să vadă. Sînt unii pictori care, de la natura moartă avansează la peisagism. Un peisaj de „uzină cu muncitori", înseamnă un tablou în care interesul cade pe petele de culoare, pe ecleraj, pe dozarea planurilor etc., lucruri importante și ele, în sine, dar nu pînă într-atîta încît să înlăture interesul pentru om.

Tot de peisagism și de natură moartă ține și faptul că pictorii noștri nu știu să se plaseze la *nivelul omului,* în sensul cel mai direct și mai plat al expresiei: la aceeași altitudine cu el.

Este știut că, în genere, perspectiva proprie naturilor moarte este o perspectivă de sus în jos, o perspectivă care subordonează obiectul privitorului, o perspectivă oblică, „plonjantă", cum se numește ea în tratatele de specialitate. Deși perspectiva aceasta nu indică decît poziția ochiului artistului față de obiect, unghiul sub care tabloul este văzut, de ea se leagă și unele valorificări de conținut. Este aproape cu neputință să nu legăm de ideea de a „privi de sus" ideea de a *deprecia,* a *disprețui.* Obiectele umile care compun o natură moartă sînt subordonate omului, sînt la dispoziția lui. Proiectate în spațiul artistic, ele apar „înjosite", „scoborîte", sub linia ori-

zontului vizual normal, ierarhizate fără deferență.

Ei bine, de multe ori artiștii noștri, cu educația săvîrșită în trecut, comit această greșeală, de a trata temele noi, în care *omul* deține primul loc, privindu-l *de sus*, în perspectivă oblică plonjantă, ceea ce nu poate să nu sugereze un oarecare dispreț al artistului față de modelele sale.

Nefiind nici ceapă, nici mere, nici pești ori cratițe, oamenii nu pot fi tratați decît *de la nivelul lor*, care este cel puțin egal cu al artistului, atît fizic cît și moral.

În portretele colective sau în scenele de muncă, perspectiva plonjantă din peisajul naturist, este imediat și ea vizibilă. Peisagistul — cu excepția, uneori, a peisagistului urban, care simte supraordonarea zidurilor cetății și micimea lui față de ele și care întrebuințează perspectiva oblică plafonantă — se plasează de obicei la posturi de observație mai înălțate decît nivelul solului. Tendința de a-și îndepărta distanța dintre linia orizontului și primul plan, generală la peisagiștii care vor astfel să cîștige spațiul pînzei, se poate urmări azi, la noi, și la pictorii uzinelor și atelierelor. Numai că, aici, atitudinea aceasta de supraordonare a artistului, de subordonare a omului pictat, jicnește pe acei ce trudesc în ateliere. Omul cere nivel egal, coordonat, perspectivă orizontală, echivalent grafic al punerii pe picior de egalitate cu artistul, al cărui instrument n-are chef să se simtă, dar al cărui model acceptă cu plăcere să fie, dacă artistul se apropie de el cu simpatie.

În pictarea omului, *simpatia* este cea care joacă primul rol. Modelul trebuie iubit, nu studiat rece și dezinteresat. El nu este cub neînsufletit în mozaicul sau în jocul de *puzzle* pe care-l întocmește artistul cu culori sau linii. El este un semen, un tovarăș, un apropiat. De om, pictorul trebuie să se apropie ca de sine însuși. N-am văzut nici un autoportret care

să semene a gulie sau cartof, și nici care să fi fost văzut din pod. De ce portretul unui alt om să poată fi degradat? Și care pictor și-a permis să-și facă un autoportret-peisaj, tratîndu-și figura ca pe o priveliște oarecare, în care tot ce contează e juxtapunerea petelor colorate? Interesul psihologic pe care-l stîrnește propria ta figură nu poate fi stîrnit de figura unui semen? Lipsa capacității de simpatie și de sociabilitate, iată tara cea mai gravă a artistului nostru, educat și trăit în altă lume decît aceea generoasă, umană, entuziastă, spre care mergem!

Dezumanizarea artistului este, de fapt, cel mai grav și mai complex neajuns din toate cele înșirate mai sus. Reeducarea lui în spiritul nou, în spiritul respectului și dragostei față de tovarășul de muncă și de luptă, consumarea marilor experiențe pe care le oferă prefacerile sociale de azi, vor duce desigur la un gen de artă în care toate aceste neajunsuri vor fi înlăturate.

ACCELERAREA AUTOCONȘTIENTIZĂRII

Acestui secol contradictoriu nu i se poate tăgădui noblețea. Civilizația modernă construiește omului un cadru nou, exterior, de acțiune și de dezvoltare, dar problema este dacă ea izbutește să construiască de asemenea *omul interior*. Înflorirea aceleiași forme de artă și de cultură materială și spirituală pe globul pămîntesc întreg ar putea contribui la înțelegerea dintre popoare, e drept, însă circulația unora și acelorași *produse culturale*, după tipul produselor industriale, comportă, pe lîngă o seamă de avantaje, și destule primejdii. Caracteristica civilizațiilor industriale și tehnocratice este de a impune întregii lumi produsele a căror vînzare e dorită. Fără să ne dăm seama, acceptăm odată cu aceste produse forme de gîndire și de simțire prefabricate. Există o anume uniformitate care, avînd aerul de a contribui la apropierea dintre culturile naționale, le poate ucide, în fapt. Trebuie să ne gîndim la salvgardarea originalității artelor, literaturii și vieții spirituale a popoarelor, în genere, la salvgardarea personalității națiunilor, dacă vrem să păstrăm personalitatea și demnitatea omului.

Dacă de progresul științific și tehnic comun trebuie să profite toate popoarele, sufletul fiecărui popor trebuie să fie cunoscut și priceput în specificitatea lui organică, de către toate

celelalte popoare. E nevoie ca umanitatea întreagă să-și poată comunica, nu numai rezultatele activității ei pozitive și practice, ci și ipotezele teoretice, ca și aspirațiile sentimentale, visurile, idealurile, chipul propriu de a resimți existența, adică soluțiile propuse *problemelor omului* în lumea și societatea contemporană.

Civilizația secolului al XX-lea, iradiind din anumite centre, nu e defel incompatibilă cu dezvoltarea, consecventă cu sine-însuși, a sufletului fiecărui popor. Faptul de a asimila într-o manieră proprie rezultatele pozitive ale cunoașterii, este ceea ce permite mișcarea mai liberă în cele trei dimensiuni ale spațiului, la care se adaugă dimensiunea temporală, cea a istoriei, prin care se va ajunge la descoperirea, de către toți și pentru toată lumea, a dimensiunii interioare, cea a sufletului omenesc. Nu există decît un singur fel de a fi uman, autentic uman: puterea de a transgresa *eul*. Dar pentru asta e absolut necesar ca toate „eurile" să aibă același drept de a fi cunoscute și prețuite, iubite.

Popoarele lumii întregi au ceva de spus lumii întregi. Fiecare o spune în felul său. A înțelege concepția originară despre lume și viață care a făurit conștiința fiecărei națiuni, ar putea ajuta omenirea să aleagă, din lumea reală, ceea ce îi este cel mai util, să-și traseze calea ei. Și pentru că arta și cultura europeană occidentală și americană s-au limitat, pînă în pragul acestui secol, la tradițiile lumii zise „clasice", cu alte cuvinte la moștenirea greco-latină, cu toate că au căutat în vremea din urmă să acceadă și la cunoașterea altor culturi, extraeuropene, s-a vădit nevoia ca această monotonie, această muzică monodică — să zicem — să facă loc polifoniei, în care fiecare voce să se lase auzită. Popoarele tuturor continentelor pot da culturii lumii întregi comori de artă, de literatură, de gîndire.

 Trebuie să poată folosi întreaga lume din ex-

perienţa originală a unei colectivităţi istorice care se exprimă în ele.

Drumurile libertăţii unui popor antrenează cunoaşterea şi îndrăgirea altor popoare. Şi nu poate fi iubit decît ceea ce e cunoscut *din-lăuntru*.

Iată, de pildă, o cultură europeană nu prea bine cunoscută peste tot este cea căreia-i aparţin.

Cultura popoarelor Sud-Estului Europei comportă un anume paralelism istoric şi o ordine incontestabilă în succesiunea fazelor de dezvoltare culturală a acestor popoare. Dacă, pentru a defini conceptul de „cultură europeană" este uşor să privim laolaltă trei surse istorice, adică sursa *clasică*, greco-latină, sursa *medieval-creştină* şi pe cea a *Renaşterii raţionaliste*, culturilor naţionale ale popoarelor Sud-Estului Europei nu li se pot nega aceste trei straturi suprapuse. Dar locul geometric al acestor culturi naţionale balcanice este persistenţa — sub aceste trei straturi, succesive din punct de vedere istoric, dar detectabile simultan în arta lor modernă, — a unei vechi şi unitare, unei aceleiaşi culturi arborigene, mult mai persistente, o specie de *Urkultur*, de cultură originară, numită *tracă* pentru popoarele de la nordul Peloponezului şi din valea Dunării, numită protohellenică sau minoiană în regiunile greceşti de sud, dar de o izbitoare similitudine.

Ceea ce este comun popoarelor sud-est-europene, este caracterul organic şi viabil al acestor culturi originare. Baza tracă sau protohellenică a culturilor balcanice este vie şi organică. Ea supravieţuieşte în folclorul literar, muzical, decorativ şi plastic, în arta populară a acestor popoare. Spre diferenţă de artele populare ale naţiunilor din Occidentul european, arte care sînt, cea mai mare parte, arte de curte sau citadine, şi care, evoluînd într-o mişcare de sus în jos, au atins nivelul rustic al societăţii, nemaisupravieţuind decît

într-un mod parazitar necesităţii lor istorice, arta populară a ţărilor sud-est-europene reprezintă rezultatul istoric al unei evoluări organice de jos în sus. Nu e, deci, defel vorba de o *„versunkene Kultur"*, de o cultură scufundată, ci de o cultură vie, care s-a dezvoltat în ambianţa satelor sud-est-europene, şi care domneşte încă în viaţa spirituală a locuitorilor lor. Caracteristic pentru formele de artă cărora le-a dat naştere această cultură populară, este *simbolismul* lor, legătura vie a acestor forme artistice cu o filosofie avînd încă curs deplin în sînul maselor, şi cu un mod de viaţă şi de gîndire statornicite de demult.

Dragostea de viaţă, tendinţa de a glorifica organicul, sînt în chip deosebit semnificative pentru comunitatea de spirit a culturilor balcanice, dintre care cultura românească, de pildă, cunoaşte cea mai deplină adeziune funciară a gîndirii la viaţă, la realitate. Biofile, concepţiile omului acestor locuri exaltă în chip dyonisiac vitalitatea şi, în general, forţele pozitive ale vieţii, chiar şi în perioadele istorice dominate de misticismul şi teocentrismul medieval.

Ideii demnităţii umane, frumuseţii fizice şi morale a fiinţei omeneşti, filosofia implicită a artei populare româneşti îi adaugă un antropocentrism foarte marcat, care merge dimpreună cu un fiziomorfism al figuraţiei ornamentale, geometrică formal dacă vreţi, dar la origine zoomorfă, fitomorfă, skeumorfă, ca punct de plecare. Chiar dacă această concepţie antropocentrică nu e întotdeauna obligatoriu să fie şi laică pe de-a-ntregul, poziţia omului acestei arii balcanice, agrare, pastorale şi silvestre, este cea a unei comuniuni spirituale cu natura, prin contemplaţia căreia se ajunge la o concepţie luminoasă a raţiunii de a fi a omului şi a legăturii afective cu restul a tot ce vieţuieşte (cuprinzînd nu nu-

 mai dobitoacele, dar şi plantele, mineralele

și elementele cosmosului vizibil, luna, stelele, soarele sau și fenomenele meteorologice, ploile, vînturile, furtunile, fulgerele, tunetul, trăznetul, întocmai ca și *stihiile,* forțele elementare ale lumii — apa, aerul, pămîntul și focul), concepție care merge pînă la asimilarea vitalului cu divinul: „Christos-viță-de-vie" fiind un simbol figurat în chip curent în iconografia populară românească.

Conservată sub o formă larvară, „măsura umană", ca metru al dimensiunii spațiului cosmic, se traduce în organizarea arhitectonică prin modulii scării umane de mărimi. Stîlpii anthropomorfi, fie integrați arhitecturii, fie autonomi, abundă, asemănători acelor *xoana* ai civilizației protohellenice.

Spiritul de comuniune cu natura și de integrare a omului în cosmos, duce la un anume echilibru filosofic, resimțit ca un nou clasicism în artă.

Spiritul culturii acestor popoare, la origine pastorale și silvestre, este impregnat atît de gîndirea naturistă a popoarelor trace și prehellenice, cît și de nevoia ideală de geometrie, comună tuturor popoarelor agrare, și vizibilă în folclorul lor decorativ. În ceea ce privește sentimentul spațial propriu, culturile balcanice par să prezinte aceleași trăsături caracteristice ca și cultura clasică hellenică: omul dă măsura sa cosmos-ului, organizează lumea spațială după propria sa geometrie, se regăsește în lumea al cărei receptacol se face totodată el.

Secolul al XIX-lea, secol al Renașterilor balcanice, și al mișcărilor de „risorgimento", de deșteptare națională pentru români, sîrbi, bulgari, greci și albanezi, cu toate că aparent rupe cu „tradiția", nu rupe de fapt decît cu felul de a gîndi al clasei feudale dominante, care se opunea acestei deșteptări.

Noile forme ale culturii și artei acestor popoare în secolul XIX trebuie puse în relație cu aspirația de independență națională, de

participare la circuitul economic european și mondial. Formele de artă ale Europei contemporane neoclasice și academiste, mai întîi, apoi romantice și realiste, sînt mai deschise exigențelor istorice ale momentului, mai adecvate epocii prin valențele lor narative și dramatice, mai apte să redea „istoria". Dialectica desfășurării istorice a vieții acestor popoare eliberate de jugul otoman cerea ca arta secolului XIX să părăsească pentru moment domeniul omologiei cosmice, reduse la raportul om-natură, pentru a exalta o dată mai mult, în primul rînd, omul, faptele, idealurile sale, nevoile sale sociale și naționale.

Dacă în etapa cînd arta *milita* pentru aceste obiective istorice și sociale imediate, pentru unitate națională și independență de stat, dramatismul și narativismul artei secolului XIX balcanic a putut fi un mijloc unanim adoptat în această arie, de îndată ce popoarele care s-au slujit de ele au găsit calea firească de dezvoltare și de cristalizare a vieții lor naționale și sociale, reîntoarcerea la izvoarele artei naționale, la tradițiile culturii originare specifice, devine o mișcare explicabilă și justificată.

Etapa actuală de dezvoltare artistică din România comportă o mișcare de eliberare a artei de arta veacului XIX, de luare de cunoștință de sine. Accelerarea evoluției normale devine, astfel, o condiție.

Întemeietorii artei noastre moderne au știut să gîndească în calitate de reprezentanți ai popoarelor lor, și faptul de a fi studiat în Apus, mai cu seamă în Franța, n-a izgonit nicicînd din mintea și sufletul lor realitățile de-acasă.

Se duceau la Paris ca să-și aproprieze experiența de mai multe ori seculară a artei europene occidentale, dar nu vroiau să ajungă francezi, ci doar să-și însușească mijloacele franceze de exprimare integrală a ființei lor naționale, profund românești.

DISCUȚII ÎN JURUL UMANISMULUI. MODELELE RENASCENTISTE ȘI ARTA ACTUALĂ

Într-o comunicare de răsunet, care, la un congres de artă și critică, organizat cu prilejul biennalei din Kassel și Köln, fusese programată drept *„text-cheie"* a întregii serii de dezbateri, acum cîțiva ani, criticul de artă francez Pierre Restany — temut polemist, excelent „debater" și nu mai puțin celebru autor de paradoxuri, cu multipli adepți în lumea întreagă și cu tot atîția negatori, ce-l combat fără însă să-i conteste vreodată inteligența argutiei, adeseori comparabilă cu a sofiștilor din vechime, — încerca o redefinire a conceptului de *„realism"*, pentru uzul modernilor, cu scopul de a demonstra că accepția lui actuală nu este conformă cu cea a originilor acestei atitudini stilistice.

Realismul, susținea el atunci, ar consta, în arta plastică, în *figurarea lumii obiective*, pentru *reprezentarea* ei, într-o *viziune direct și imediat reflectantă*, fără intervenția „interpretării": Să nu interpretezi lucrurile, ci să le *figurezi*, fără adaos.

„Interpréter les choses" fusese cîndva considerat, în veacul al XVI-lea francez, de către Montaigne, mai lesnicios uneori decît să interpretezi interpretările lor. *(„Il y a plus affaire à interpréter les interprétations* qu'à *interpréter les choses"*, formula frumos și paradoxal esseistul renascentist). În fond, în

concepția aceasta, regăsim atitudinea artistului ca subiect cunoscător al realității, pentru care *lucrurile* sînt „obiective" și nu „fantasme". Vechiul conflict filosofic dintre realism și idealism — și Restany prelua binomul din formularea lui Bergson — reînvie parcă în zilele noastre prin conflictul artistic central al veacului al XX-lea, care împarte lumea artei între cei ce vor reprezentarea figurală a lumii omului-ca-toți-oamenii și nu vizualizarea ideilor, adeseori solipsistă, a vreunui însingurat, chiar dacă el este din tagma celor „aleși".

În istoria artei, spre deosebire de istoria filosofiei, opțiunea în această problemă — afirma criticul francez citat — este formală și nu de *fond*. Ansamblul procedeelor pentru figurarea lumii, pentru reprezentarea ei conformă văzului comun, a constituit, de la primii pionieri ai realismului renascentist încoace, substanța însăși a măiestriei realiste a pictorilor sau sculptorilor, pentru „realismul" lor ei găsindu-și un suport, un argument autoritar, în arta Antichității elino-latine, (adusă în discuție drept „piesă de convingere" mai mult decît drept model, cum s-a crezut o vreme că au folosit-o renascentiștii care, de fapt, s-au îndepărtat, voit și foarte adeseori chiar antagonist, de dogmele clasicismului antic, și el redus la „atticism"). Așa cum susținea Robert Klein, în „Forma și inteligibilul" (ediția română, vol. I, p. 304), „pînă spre 1540, ... Antichitatea era văzută mai curînd după imaginea prezentului, decît invers". Se citează, în acest sens, celebrarea unei opere a lui Michelangelo Buonarroti din prima fază, un Cupidon, foarte „baroc", defel conform legilor policleteene ale veacului de aur elin — ca de altfel tot ce relevă spiritul viziunii michelangiolești, începînd cu giganticul său *David*, considerat un nou „canon", opus *Diadumenului* ori *Doriforului*, prin lipsa oricărei considerații pentru legea „chiasmului",

adică a repartizării pe diagonală a tensiunilor

corpului uman, în acțiune sau stază, — operă care, corodată prin îngropare un timp și dezgropată apoi, a fost multă vreme slăvită drept o minune a artei antice.

Berthold Thorwaldsen, perechea daneză a lui Antonio Canova, (capii mișcării neoclasiciste în sculptura din jurul anului 1800) a recurs se pare la aceeași frauduloasă practică spre a-și dovedi excelența măiestriei, pe vremea cînd clasicismul — care de fapt ținteşte mai mult la idealizarea figurii umane decît la redarea ei directă nestilizată — era confundat cu „adevăratul realism", cum în fond s-a petrecut în toate academiile de arte frumoase, un timp destul de îndelungat, din veacul al XVI-lea italian, spre final, cînd el apare, trecînd prin al XVII-lea francez, ce le instituise legal ca menținătoare a ordinii în artele timpului, într-o perioadă în care omogenizarea culturii mergea mînă în mînă cu ideea unității statal-monarhice și cu preponderența iezuitismului în tot ce însemna instrucțiune, învățămînt, educație, manifestare spirituală în genere, și terminînd în „academismul" veacului trecut, perpetuat, printre alte curente opuse lui, pînă într-al nostru, din cauze social-educative similare. Cercetătorul istoric al culturii Hans Baron publica, în 1955, la Princeton, „Criza Renașterii italiene timpurii" *(„The Crisis of the early Italian Renaissance")*, acreditînd ideea că rezistența repetată, înverșunata nevoie de independență statală a republicii florentine, și victorioasa ei luptă împotriva expansiunii teritoriale milaneze, lombarde în genere, a fost unul din efectele umanismului republican, reconciliat acum cu puterea civilă și cu cultura poporului, cu poezia în limba vorbită, de tip „vulgar" — cum e cea a „ducelui stil nou" datornică primei mișcări de autonomizare a literaturii, școala trubadurească internațională a veacurilor XII—XIV — și cu realismul în artele vizuale, care este un rezultat, cum s-a sus-

ținut, al atitudinii laice și antropocentrice în viziunea omului nou, al Renașterii, despre lume și viață.

Dacă tentativele de unificare a Italiei într-un singur stat au eșuat, după același studios, tot din pricina triumfului ideilor individualismului umanist, propagat de Florența în primul rînd, nu e mai puțin adevărat faptul istoric că în curînd întreaga Europă avea să-și găsească în tipul de stat pe care-l întruchipa „comuna-cetate" a Florenței, produs al umanismului vremii, formula adecvată pentru noua mentalitate istorică, dictată de interesele burgheziei intrate pe atunci în faza capitalismului financiar.

Teza are pentru noi meritul de a fi fost susținută pentru prima oară, după cîte știm, de un istoric român, profesorul Andrei Oțetea, care a analizat în „Renașterea și Reforma", în spirit marxist, cu mult curaj, (căci cartea s-a publicat între cele două războaie mondiale, în plină domnie a idealismului), legăturile dintre aceste curente moderne de idei și de sentimente, exprimate în artă și alte manifestări spiritual-ideologice, care le-a produs. Teza lui, (H. Baron nu face decît s-o reia, dar și aici are un merit cert, căci în lumea anglo-saxonă s-au ivit adeseori detractori ai rolului pe care umanismul l-a putut avea în Renașterea italiană), completa viziunea mai mult istorico-sociologizantă a lui Jakob Burckhardt.

Se știe că, de pildă, Lynn Thorndike, ca și George Sarton, gînditori cu mare răsunet printre anglofoni în special, vorbesc de „realismul" Renașterii cu un foarte vizibil dispreț, întrucît el n-ar fi, cum sîntem obișnuiți să vedem noi azi în el, un efect al gîndirii umaniste ce-ar dori să redea conștiinței cunoscătoare o bază științifică exactă, ci un rezultat mai mult al unor intuiții vi-

 zuale.

Peste tot acolo unde umanismul a triumfat, afirmă Thorndike și Sarton, se dovedește că științele pozitive, cercetarea exactă, este în plin regres; ceea ce s-a petrecut, după părerea acestor doi autori anglofoni, în Renaștere, este de fapt nu o evoluție normală a cunoașterii despre lumea obiectivă, despre care ultimii dintre gînditorii scolastici medievali aveau o viziune mai aproape de gîndirea științifică, matematizantă, a actualității culturii științifice din epoca noastră. Aceste domenii ale cantificabilului, prezente la scolastici cu un sens promițător, sînt, spun ei, îngropate pentru multă vreme, matematica și fizica trebuind să aștepte secolul al XVII-lea pentru a putea fi reluate de unde le lăsaseră medievalii, iar geniul renascentist prin excelență, de tipul Leonardo da Vinci, invocat adeseori ca un adevărat precursor al științei zilelor noastre, ce și-a devansat enorm epoca atît ca inginer hidraulic, aerotehnic, balistic și de fortificații militare, cît și ca inventator în toate aceste domenii și în multe altele, este, după părerea lor — la care s-au raliat de curînd cercetători greci, oameni de știință ca profesorii Christof Frangos și M. Hadzidakis, la recentul Congres de la Sofia pus sub semnul lui Leonardo da Vinci și tratînd „Umanismul și soarta sa, în Renașterea occidentală europeană ca și în cultura ortodoxă a Estului", foarte dezamăgitor în teorie, pentru că „știința" sa era de fapt bazată pe observație vizuală, notată corect, înregistrată prin desene, realiste, exacte ca redare a obiectelor, ființelor, fenomenelor văzute, dar fără căutarea neapărat necesară a legilor numerice, matematice, care le prezidă, ci mai curînd oprindu-se la anume arhetipuri vizuale, la aspecte calitative, cele pe care Goethe le-a numit *Urphänomene*, fenomene originare, prezente atît de insistent și în gîndirea filosofică, mai mult de tip constructiv-imaginativ și artistico-sistematic decît de tipul căutării adevărului teoretic, cu

toate forțele minții conjugate și fără prejudecăți și preconcepte. Tot ce mai e valabil din Leonardo în știință, ține de anatomia umană și animală, adeseori tratate comparatist — afirmă acești studioși — pentru că Leonardo nu voia, cum face omul de știință, să stabilească raporturi cantitative, relaționări de mărimi măsurabile, ci doar să se pună în locul naturii — „*trasmutarsi nella mente di natura*", zicea el — pentru a ști cum procedează ea, inventînd, de pildă, un nou model de picior sau de aripă păsărească.

Dacă totuși în Renaștere s-a făcut și elogiul matematicilor, aceste apologii țintesc spre practică, spre tehnicile meșteșugărești. Se știe că preluarea algebrei din sorginte hispano-arabă și dezvoltarea ei în Renașterea italiană este datorată unor probleme puse de constructorii de nave, de armurieri, de meșteșugari ai diverselor industrii intrate în faza manufacturieră și cunoscînd diviziunea orizontală a muncii în procesul de producție, pe de o parte și pe de alta prestigiului, achiziționat prin academia neoplatonică din Florența, de conceptul „armoniei" pitagoreice a cosmosului, care determină frumusețea „muzicală" a lumii, făcîndu-se astfel joncțiunea dintre un sistem cosmologic rămas la intuițiile vitaliste medievale — și antice în bună parte — universul ca imens „animal", ca „ființă" — și disciplina vizuală care a impus realismul optic, adică raționalizarea viziunii spațiale prin *perspectivă*, singura știință tratată matematic de către Piero della Francesca, la mijlocul veacului al XV-lea, sau de către Fra Lucca Paccioli, Leonardo da Vinci și Leone Battista Alberti în urma acestui precursor.

Realismul ca rezultat al raționalismului umanist are o existență acută în desenele epocii, unde el se afirmă cu agresivitate prin această dublă apartenență: la domeniul științific, prin perspectiva studiată matematic,

care raționalizează spațiul văzut — simbol al

noii atitudini a omului în fața lumii —, dar el este, atît prin tematica inspirată dintr-o dublă mitologie, cea creștină și cea elino-latină, contradictoriu în simbologia temelor și în conținutul operelor însele.

Revenind la definirea, aproape tautologică, voit cvasi-tautologică, pe care Restany o încercase la Kassel și Köln, cu prilejul amintit, pentru conceptul de *realism* în artă, să nu ascundem că bătăiosul critic-polemist îl considera, în ziua de azi, o formulă stilistică mai curînd conservatoare, predilectă în statele ce țin la statu-quo-ul social, decît una revoluționară. Și aceasta pentru că arta figurativă de tipul fotografiei ameliorate prin retușuri, care își găsește în expresia „nu tot ceea ce e mai frecvent este și tipic", justificarea, valabilă atît pe o parte din Eurasia cît și în America deopotrivă, se dovedește a avea o curioasă atracție pentru ceea ce el denumea „cultul puterii" din toate timpurile.

RAȚIONALISM, CONSTANTĂ EUROPEANĂ

Un tînăr artist, pictor prețuit, fervent căutător de noi mijloace de expresie (dar nu din pură dragoste de noutate, ci din necesitatea de a-și adecva limbajul unui tumult, prețios pentru că autentic, unei efervescențe aprige a vieții lăuntrice), mi-a pus cîteva întrebări, la care era în drept să aștepte răspuns. Știa, încă de acum mai bine de un deceniu, de pe vremea cînd îmi fusese student, că am la catedră obiceiul să nu las nici o întrebare fără răspuns, — măcar încercat dacă nu împlinit cu totul, oricît de dificilă ar fi problema! (Este în această ingenuitate de profesor, care poate părea unora prezumțioasă, o notă de duios ridicol, ca în tot ceea ce se bizuie pe bună credință. E singura postură ridicolă de care nu mi-e teamă). Așa că am căutat să-i răspund cum am putut. *„As ick kan"*, zicea Jan van Eyck. Mă gîndesc că, poate aceleași întrebări i-or fi frămîntînd și pe alții. Atunci, de ce să nu dezbatem public problemele puse? Evident, aș fi mai bucuros de un dialog cu interlocutorii mei, dar, chiar sub forma monologului, ciocnirea, înlăuntrul aceleiași conștiințe, a unor teze opuse, nu înfiripă ea un dialog?

Chiar dacă nimeni nu se așteaptă să fi izbutit cineva să rezolve integral, pentru pro-

pria sa conștiință, toate problemele pe care i

le ridică confruntarea cu viața și cu vremea sa, intelectualul nu poate totuși trăi fără să-și propună rezolvarea fiecăreia dintre ele. Nu e, poate, treaba unei singure vieți, cunoașterea totală. Este însă, sigur, de netrăit fără postularea ei! ...

Așadar, să încep cu cea dintîi întrebare, de fapt o amplă temă pe care mi-a propus-o tînărul meu prieten: *„Cultură și tradiție"*. E o temă pentru un op voluminos. Să-i stabilim jaloanele, fiindcă de dezbătut pe larg n-avem să-i putem dezbate toate aspectele. E vorba, *grosso modo*, de *relațiile ce se pot stabili între cultura ce se creează într-o etapă istorică determinată, și cultura care s-a creat în trecut*. Cea prezentă implică ea asimilarea celor anterioare?

Dar „cultură" înseamnă în același timp și cunoașterea teoretică a realității, adică *știință*, și cunoaștere prin imagine estetică, adică *artă*. Domeniul investigației pozitive a naturii și omului, cunoașterea științifică, se dezvoltă parcurgînd niște *trepte*, obligatorii, în vreme ce în domeniul creației artistice e foarte greu să se vorbească de progres. Nu putem spune că astăzi, numai pentru faptul că sîntem în secolul al XX-lea, scriem, pictăm, sculptăm, cîntăm și dansăm *mai bine* decît în trecut. Altfel, da! Dar mai bine? Pentru simplul fapt că vine după Shakespeare, orice dramaturg, din veacul al XVII-lea și pînă astăzi este *mai bun* decît Shakespeare? Sau, măcar unul din atîtea mii cîți l-au succedat, are șanse cumva să fie situat de istoria literaturii și a teatrului, mai sus decît el? Dacă legea progresului ar fi legea artei, după Rembrandt n-ar mai avea loc în istoria picturii decît super-rembranzii! După Tolstoi, în roman, numai hiper-tolstoi! Dar, e așa? Nu mi se pare deloc.

Într-adevăr, cunoașterea prin imagine estetică (literară sau artistică), poate să se bucure de *progrese ale tehnicii de constituire a imaginii*, dar nu este de fel necesar ca operele în sine, care sînt cu mult mai mult decît totalitatea mijloacelor de expresie folosite pentru a le produce, să fie tot mai importante pe măsura trecerii timpului! ... Că unor epoci de meteorică dezvoltare a artelor sau literaturii se poate să le urmeze perioade de decadență literară și artistică, e un fapt; în istoriile naționale ale artelor, asemenea denivelări sînt frecvente. Arta spaniolă, sau arta Țărilor de Jos, își consumă geniul pînă pe la mijlocul secolului al XVII-lea, pentru ca la sfîrșitul acestui „veac de aur" și în cel următor, al XVIII-lea, să se repete epigonic. Ba, încă, de unde arta spaniolă mai cunoaște baremi o culme în veacul al XIX-lea incipient, pe Goya, arta flamandă și cea olandeză nu se vor redresa pînă la sfîrșitul veacului al XIX-lea și începutul veacului XX, și atunci *doar* la anexa altor culturi.

De multe ori, aceeași perioadă istorică cunoaște contradicții interne de un neexplicat efect. Splendidei dezvoltări a picturii franceze din secolul al XIX-lea de pildă, nu-i răspunde în sculptură nimic similar. Dimpotrivă, dacă în pictură Franța dă acestui veac pe cei mai mari pictori, de la un cap la altul al cronologiei lui (pe David, Ingres, Gros, Géricault, Delacroix, Daumier, Millet, Courbet, Corot și barbizonienii — adică Théodore Rousseau, Daubigny, Troyon, așii pleinairismului în genere — apoi pe E. Manet și pe impresioniștii Cl. Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Degas, pe neoimpresioniștii Seurat și Signac, apoi pe Cézanne, Van Gogh, Lautrec și Gauguin, cu care se intră triumfal în problemele artei secolului nostru) în sculptură a fost nevoie ca inovațiile să le facă tot pictorii, de la Honoré Daumier la Picasso, pentru că, în afară de Rodin, nu există nici o mare personalitate printre sculptorii francezi ai veacului al XIX-lea. Toți ceilalți sculptori sînt resemnați la un academism, care privește la sculptura clasică

elină sau la cea a Renașterii ca la culmi ce-i țin în umbră veșnică. Nu e tulburătoare constatarea?

Vorbind deci de *tradiție* în legătură cu cultura artistică a unei epoci, să nu facem greșeala de a socoti că elementul definitoriu al artei prezente poate fi însemnat, într-un fel globalist judecînd, cu semnul *plus* sau cu semnul *minus*, prin compararea nivelului a ceea ce se produce sub ochii noștri, cu nivelul a ceea ce s-a produs în trecut. De altfel, nivelul exact al artei contemporane ne scapă.

Totuși, cînd e vorba să încercăm a ne fixa coordonatele, mintea noastră avidă de certitudini nu se poate resemna să-și repete că e prematur să încerce valorificări și ierarhizări. Nimeni, dintre filosofii culturii, astăzi clasici, un Windelbandt și un Rikkert, sau chiar un Oswald Spengler sau Arnold Toynbee, exegeți ai declinului civilizației occidentale-europene, nu renunță să-și dea părerea asupra culturii contemporane lor, asupra treptei pe care arta și literatura epocii se află față de cele anterioare, sau față de conceptul de valoare artistică în sine. Cînd vorbește de ceea ce el numește „Nemesis al creativității", Toynbee înțelege tocmai perspectiva falsă din care se situează apreciatorul culturii contemporane lui, convins că realizările obținute sînt tot ce se poate mai mult pe scara valorilor și renunțînd de a mai solicita alte creații, într-o deplină idolatrizare a epocii prezente. Există, în afară de cazul acesta, destule situații în care se manifestă decepționismul criticii față de cultura contemporană: unii au atitudinea, inadecvată desigur, de a o deprecia, prin comparație cu un summum cultural ipotetic, situat într-un trecut idealizat. Este cazul idolatriei ce s-a manifestat secole în șir față de cultura clasică, elino-latină, atît de violent denunțată la sfîrșitul veacului al XIX-lea și la începutul secolului nostru. („Păcatul, este grecul", avea obiceiul Gauguin să spună). Cercul occidentalist al „istoriei universale" restrîns la bazinul mediteraneean, a dat veacuri de-a rîndul apă la moară unor comparații false ale prezentului cultural european cu un pseudo-trecut, lustruit prin idealizare. „Europocentrismul" este, într-o oarecare măsură, rezultatul ideii că, dintre toate culturile tuturor timpurilor, cea a Elladei, care stă la baza culturii europene, este cea mai înaltă. (O eroare de ierarhizare teoretică a valorilor, care are la bază o atitudine politică în fond: disprețul pentru celelalte continente și justificarea colonialismului). Secolul al XIX-lea se încheiase sub semnul „superiorității intelectuale a Europei". Perioada din jurul lui 1900 este considerată, din această perspectivă, ca un moment de apogeu al vechiului continent, care a reușit să impună celorlalte continente „europenizarea". În fapt, însă, Europa este datoare, pentru cultura elină, Orientului. Nu mai e o noutate pentru nimeni, astăzi, această afirmație, și e vădit că fără cultura egipteană și cele mesopotamiene, iradiate în Asia anterioară și în arhipelag, cultura continentului nostru n-ar fi cunoscut aceeași dezvoltare. Pentru Evul Mediu, Europa este datoare altor zone ale orientului asiatic etc.

Dar altceva: europenismul este el oare „momentul de apogeu" al ciclului de cultură din care facem parte? Și, în primul rînd, există o conștiință culturală europeană? Se manifestă ea la toate popoarele Europei?

Paul Valéry încerca să acrediteze ideea unei unități de spirit a Europei, fundamentată prin cele trei straturi, obligatoriu găsibile în componența fiecăreia dintre culurile popoarelor europene: un strat de cultură elină, (sau poate de cultură protoelină, sau elenistică, sau elino-latină), un al doilea strat, medieval, de coloratură „barbară", impunînd misticismul creștin ca notă dominantă — civilizația romanicului și goticului în Occident, paralelă cu civilizația bizantină în răsăritul continentului —

și un al treilea strat, cel renascentist, de revenire la cultura raționalistă și antropocentrică a clasicismului elino-latin. Numai unde le descoperim pe toate trei, putem vorbi de Europa, zicea Valéry.

În sensul acestor analize, există o singură Europă? Una unitară din punct de vedere spiritual? Să ne gîndim: toate popoarele Europei cunosc, ca bază a culturii lor naționale, atît cultura clasică elino-latină, cît și cultura creștină medievală, substratul civilizației popoarelor migratoare care au constituit statele feudale? Și, acolo unde aceste două structuri sînt decelabile, se întîlnește oare peste tot în același chip un al treilea strat, de civilizație renascentistă, cu infuzarea raționalismului în toate manifestările vieții spirituale? Cred că problema merită o dezbatere aparte. Denivelările cronologice, cel puțin, apar, în cadrul acestei analize, foarte marcate. Culturile sînt „contemporane" cînd ajung la același stadiu, peste timp. Sub raportul celui de al treilea strat, de pildă, cel al raționalismului renascentist, culturii italiene a veacului al XV-lea îi corespunde o Franță întîrziată cu un veac (Renașterea în Franța este de domeniul „seizemiștilor"), o Spanie întîrziată cu două (pentru că epoca luptelor „sacre", pentru recucerirea peninsulei iberice de la musulmanii care o năpădiseră încă de la începutul veacului al VIII-lea, nu se termină decît odată cu *„anul mirabil"*, 1492, cînd ultima cetate arabă din Spania, Granada, cade, iar Columb descoperă, în prima sa călătorie, fără să-și dea seama, noul continent), o Rusie care-și trăiește Renașterea în veacul al XVIII-lea, odată cu pătrunderea iluminismului, și așa mai departe. Un bulgar de la sfîrșitul veacului al XIX-lea (Renașterea bulgară are loc după războiul independenței noastre, prin deceniul al 9-lea) devine astfel, culturalicește vorbind, contemporan cu un flamand de la anul 1420. Este

un fapt simplu de acceptat, prin raționament analogic.

Dar Renașterea românească? Să discutăm și asta cîndva, acordîndu-i spațiul cuvenit. Interesant de văzut este că, odată cu transformările tehnice survenite în urma progreselor științei, civilizația europeană a impus tuturor acestor țări, cu tradiții culturale de vechimi diferite și care și-au trăit etapele componente ale europenismului, la distanțe de secole unele de altele, un același, sau aproape același, tip de viață economică.

Astăzi, „a fi european" mai înseamnă oare același lucru ca în veacul trecut?

Mai întîi „Europa" nu mai joacă demult rolul de hegemon al vieții internaționale. „Europa" este moștenitoarea veacului al XIX-lea, veacului pozitivismului filozofic. Dar secolul al XX-lea a adus cuceriri de gîndire, care-au dat peste cap cuceririle pozitivismului, se știe. Energetismul și teoria continuității materiei dinamice, atît de opuse vechiului mod de a gîndi, au contribuit la dezvoltarea științei mondiale, dînd toată filosofia europeană a pozitivismului de rușine. Se poate conserva vechea idee despre univers, poate dăinui încă „mitologia", devenită clasică întocmai ca cea elină, a conceptelor pozitivismului? Ultimele afirmații ale științei n-au ajuns încă să dea, în mintea omului de azi, naștere la o *reprezentare* despre univers. Cum ne imaginăm (adică, în ce chip constituim o imagine) un univers în care *spațiul nu există*, n-are dimensiuni, nici direcții, este redus la timp? Cea mai perfectă minte a veacului al XX-lea, Einstein, care a fost motorul acestei idei reale de *spațiu-timp*, n-a făcut decît să o simbolizeze algebric, fără să o poată reprezenta. Ceea ce poate fi *calculat*, permite operații mentale cu care se poate progresa în practica științei, dar nu este obligatoriu să fie și *reprezentat*. Ideea de materie echivalentă cu energia, și încă cu o energie ce se propagă in-

definit, dincolo de limitările oricărui spațiu conceput tradițional, ar da o stranie mitologie omului modern. Adevărul este că structura psihică și fiziologia odată cu ea, a omului contemporan, diferă de cele ale omului veacului al XIX-lea.

În ceea ce privește cunoașterea unei realități tot atît de angoasante ca și realitatea lumii externe — omul — postularea necesității de a sonda nu numai conștiințele, ci în special subconștientul, individual și colectiv, a dat naștere psihologiei abisale. O mare de posibilități se deschid minții umane. Structura materiei și energetismul, radiațiile, viteza supersonică, psihologia abisală și problemele legate de subconștientul speței, duc la pasiuni constante în veacul al XX-lea. Ideea transmiterii caracterelor dobîndite și înlăturării fatalităților ereditare preocupă pe geneticienii veacului nostru, tocmai pentru că *omul,* așa cum apare el azi, nu mai pare apt să facă față cu succes, în toate cazurile, sarcinilor adaptării la niște condiții ce se schimbă cu acceleratorul. Experimentele necontenite duc la crearea unui climat intelectual și moral nou. Criza secolului al XX-lea? De ce să ne sfiim de cuvinte? Este o criză a secolului al XX-lea. În faimoasa și mult cîntata *„belle époque"* (perioada aproximativă de la 1870 la 1914) în cei 40 de ani și mai bine cît Europa n-a avut războaie, se tot spunea că *gîndirea primează.* Forma de evoluționism către care se îndreptase pozitivismul afirma omul drept țel al evoluției materiei, tocmai pentru superioritatea aceasta a gîndirii, de care dă dovadă specia umană. Dar dacă s-au putut cînta o jumătate de veac laude frumuseții făpturii în care mintea e regină, dacă s-a mers cu elogiul rațiunii pînă la afirmarea putinței ei de a conduce mersul lumii, al societăților, al istoriei, a fost deajuns criza din momentul izbucnirii primului război mondial pentru ca echilibrul moral al umanității să fie atins. Lumea a început să se îndoiască

de puterea gîndirii, de capacitatea rațiunii de a domina afectele și impulsurile instinctuale, de îndată ce a constatat că, învingînd prin tehnică natura, mintea omenească nu poate învinge însă la fel de ușor natura umană, propria sa rădăcină biologică.

Lipsa de răspundere a individului în fața unor forțe care-l depășesc, ereditatea uneori, nexul inextricabil al cauzalităților mărunte care determină un destin uman, prin forjarea unui caracter ce nu mai depinde de alegerea omului, de opțiunea individuală pentru un sistem de valori, sînt teme ale literaturii de la sfîrșitul de veac XIX și începutul noului veac, XX.

Strindberg și fatalitatea eredității, Ibsen și pulverizarea voinței individuale față de constrîngerea societății, Zola și apoi Faulkner cu problema instinctelor, a naturii profunde, bestiale, a individului, spoit doar superficial de civilizație, dar care-și sacrifică la primul șoc rațiunea impulsurilor venite din străfundurile irașionale ale subconștientului, Adler cu psihologia complexelor de inferioritate și Freud cu pansexualismul dominant al vieții psihice umane, apoi Pirandello, Kafka și Sartre sînt numai cîteva din manifestările fățișe, din pledoariile directe împotriva postulatului primatului rațiunii.

Discreditul azvîrlit asupra raționalismului, devenit decisiv între cele două războaie mondiale, dar purcezînd din premisele puse chiar de sfîrșitul veacului anterior, se răsfrînge și în artă. Necunoscîndu-și rădăcinile culturale, această Europă care se ignoră și le caută în culturile extraeuropene. Problema izolării omului în societate și a dezintegrării civilizației a fost rezolvată (de fapt nu e vorba de „rezolvări", ci de paleative) în fel și chip. Neputîndu-se integra rațional, insul veacului al XX-lea își caută integrări de alt tip: satisfacțiile senzoriale, prosperitatea materială fetișizată, orizontul tiranic al confortului fizic.

Neconcordanța dintre comportamentul individual și țelurile societății se generalizează în societatea capitalistă, a civilizației de consum. Șocul moral la constatarea defectuoasei organizări sociale confirmă negația filosofică, discreditul valorilor spirituale. Lipsa de aderență a omului la mediu, dezintegrarea și însingurarea lui produc angoasele: spaima de ziua de mîine, frica de semeni, conștiința însingurării proprii și a ineluctabilei consumări a unui destin de necomunicat altora. Omul crescut în mediu ostil își mitologizează relația cu societatea într-un raport cosmic, de la ins la întregul univers, resimțit dușmănos, terifiant, inexplicabil, de neabordat. La unii se traduce etic, această spaimă de lume, printr-o retragere sau printr-o evaziune, semn al înfrîngerii. Alții se integrează, cu parvenitism, într-o nonvaloare, și din pricina aceasta își pervertesc sufletul, răsturnînd ierarhiile. Ei glorifică nonvaloarea ca pe valoare, terfelesc valorile ca pe nonvalori.

De aici, arbitrariul în etică și în estetică.

Ne aflăm în mijlocul unei culturi europene în criză. Triplă: criză intelectuală, criză morală, criză politică. Soluțiile întrevăzute de gîndirea teoretică revoluționară (care este singura consecventă în raționalismul ei, singura europeană, dacă vreți), cer eforturi mari ca să fie adoptate. Atitudinile teoretice „pro" sau „contra" solicită acceptarea în consecință a unor atitudini active, de care depinde practic viața fiecăruia, împlinirea ori neîmplinirea destinelor individuale. Cultura contemporană a Europei nu mai este una. În linii mari, două sînt direcțiile dominante la care se pot reduce tendințele, aparent atît de diverse, ale manifestărilor intelectuale și artistice ale lumii noastre și ale continentului european, în cadrul ei: raționalismul și iraționalismul. Dedesubtul oricăreia dintre „creațiile" artei moderne nu poate sta decît ori primul, ori al doilea. Amestecul acestor două formule de gîndire este imposibil, dozajul, în orice proporții, incompatibil. Lucru curios, artiștii, literații, publicul chiar, nu sînt totdeauna convinși că e așa. Există voci care cer ca raționalismul să fie slujit cu mijloacele opuse lui. Altele, care nu-l mai vor slujit de fel, și altele, în sfîrșit, care nici nu mai cred că e cazul să se facă discriminarea între ceea ce este fundat pe încrederea în rațiune și ceea ce a pierdut acest fundament. Noi, cei din România socialistă, nu putem fi însă decît conformi cu noi înșine. Adică nu putem fi decît consecvent europeni, poate tocmai datorită faptului că o bună parte din Europa de azi caută programatic să se dezeuropenizeze. Europenismul nostru nu e egal, nici echivalent, cu europocentrismul secolului al XIX-lea. Noi n-avem motivele secolului trecut să ținem la „superioritatea" Europei între continente. Dar avem motivul să pricepem că, de-a lungul întregii noastre istorii ca și de-a lungul istoriei continentului european, numai tradiționalul raționalism al culturii noastre, profund implicat în ființa noastră națională ca și în concepția noastră despre viața internațională, a fost în măsură să ne hrănească spiritual și să ne dea soluțiile cele drepte, în practică, după ce ni le-a dat în istorie.

DESPRE CLIMATUL ARTEI SECOLULUI NOSTRU ȘI TABLOUL ISTORIEI ARTEI ALTOR SECOLE

Tot mai des auzim afirmația că secolul nostru, secolul miracolelor tehnicii, care au dat omului puteri uriașe asupra naturii, ca o consecință a progreselor științei, nu se mai poate mulțumi cu *o artă tradițională*, cu arta produsă de mentalitatea *altor secole*. Alt profil tehnic, alt orizont științific, altă concepție de lume și viață, alt ritm al traiului cotidian cer — se afirmă — alte modalități de expresie. Și argumentul pare pertinent. Există un stil al epocilor, pe care cunoașterea istoricului îl pune în evidență de fiecare dată cînd studiul se extinde de la viața materială a societăților la cea spirituală, de la economico-politic și juridic la teoretic, etic și estetic. Dacă pentru perioadele revolute ale istoriei artelor nimeni nu obiectează nimic atunci cînd acest „stil" este invocat, majoritatea oamenilor putînd pricepe foarte bine că există *un mod unitar* de a răspunde, într-o epocă, solicitărilor ei, atît în istoria pragmatică, ori diplomatică, ori instituțională, cît și în economie, drept, educație, filosofie, știință și artă, lucrul nu mai apare la fel de universal acceptabil cînd e vorba de contemporaneitate. Imediat ce „concordanța cu vremea noastră" e invocată, răspunsul potrivnicilor tezei răsună invariabil: „da, dar ne lipsește reculul; n-avem perspectiva necesară pentru a judeca obiectiv care sînt caracterele specifice ale secolului XX". Argumentul pare și el licit invocat.

Dacă însă istoricul culturii contemporane, angrenat în formele ei de manifestare, are dezavantajul acesta, al lipsei reculului necesar cuprinderii întregului, el are și avantaje, în schimb. Posibilitățile de informare, cu mult superioare, oferite de studierea unor fenomene prezente, față de cele pe care le oferă studiul culturii trecutului, îl compensează. Șansa unică de a trăi fenomenul odată cu producerea lui, și nu prin reconstituire arheologică, nu trebuie pierdută. Dinlăuntrul lor, surprinzi mai bine interacțiunea misterioasă a fenomenelor artistice contemporane; dinspre țărmul unei arte simți cum bat spre insulele celorlalte brizele încărcate de efluvii, care se vor pierde în clipa următoare ca prezențe, urmînd a fi deduse din efectul lor. Integrarea tuturor momentelor unui climat spiritual, a tuturor nuanțelor atmosferei culturale dintr-o perioadă istorică este privilegiul exclusiv al aceluia care-și duce viața înlăuntrul faptului contemporan de cultură.

Se vorbește deci, de „climatul spiritual" al secolului nostru. Vreau să atrag atenția asupra a două primejdii: mai întîi aceea de a fi impermeabil la acest climat, de a nu-l sesiza și percepe, fapt care se petrece datorită, cel mai adesea, greșitei instrucțiuni primite în epoca de formație de către studiosul atent la litera cărții învățate și scăpînd printre degete viața, și în al doilea rînd, aceea a ipostazierii metafizice a „climatelor spirituale", care ajung să fie considerate entități imuabile, enstatice, configurate fixist, de către forțe asemeni acelora presupuse în biologia lui Linné, și etanșe unele față de celelalte. Sînt „culturile-monade" pe care ni le flutură filosofia idealistă a culturii, de tip Spengler. „Spiritualitatea unei epoci" ține însă de structura societății, de condițiile materiale ale exis-

tenței ei, nu este o „constantă" de tipul mira-

culos al aparițiilor supranaturale. Ea este, dacă o reducem la adevărata ei natură, totalitatea interacțiunilor reciproce ale diferitelor domenii ale culturii unei societăți date, un soi de țesătură subtilă de efluvii intenționale pornind, ca o lume a radiațiilor, din focare de manifestare culturale către alte focare, legînd universul lumii suprastructurale printr-o plasă inextricabilă de influențe reciproce, alcătuind adică, tocmai un „climat cultural" (sau spiritual, după terminologia celor la care facem aluzie, deși nici noi nu repudiem termenul; doar că-i dăm un înțeles mai puțin evanescent, mai vital, mai firesc.)

Există, într-o epocă, elemente dominante în cunoaștere, în filosofie și știință, în politică, etică, estetică, pedagogie și terapeutică deopotrivă, în toate ramurile de manifestare a conștiinței cunoscătoare și active. Există și în epoca pe care o trăim elemente constitutive, dominante pentru fiecare din ramurile cunoașterii, și acțiuni care derivă din cunoaștere, care par să justifice ideea structurării veacului nostru pe anume *constante*. Elementele de ordin filosofic și estetic nu se pot însă proiecta mitologic, la modul ipostazierii ideilor Antichității, în zei. Ele nu sînt extramundane, exterioare faptelor și datelor lumii noastre sociale, și nici apriorice, atemporale, transcendentale. Diferența dintre noi, dialecticienii materialismului istoric, și idealiștii filosofiei și esteticii, stă în faptul că aceste „*constante*" au, pentru noi, *nu* valoare metafizică, de destine inexorabile, octroaiate veacului de voința absolută a unei ocîrmuiri din afara lumii, ci ne apar ca fiind rezultatul decantat al diferențierilor și opozițiilor dintre atitudinile dominante *istoricește* în cultura unei epoci. Sînt, fie germenii unui fel de a gîndi și de a simți lumea, care încă nu s-a cristalizat într-o cultură organică, fie reziduurile unor concepții învechite, care persistă să-și păstreze autoritatea pentru unii, împotriva

desmințirilor azvîrlite de faptele nou descoperite, intrate, prin progresele continui ale științei, doar în conștiințele cele mai înaintate.

Ne interesează *substratul istorico-social* al acestor constante. Poate oare structura artistică, stilul epocii, caracterizat de ele, dezvălui esența realului, contribuind în mod activ la progresele cunoașterii pe calea artei, sau, dimpotrivă, ea este un sistem de mistificare a datelor cunoașterii celei mai înaintate, un sistem de învăluire a lor („văl" este egal, dacă nu cu ascunderea totală, cel puțin cu una parțială, cu sustragerea obiectului de cunoscut de sub rigorile atenției, nu prin distanțarea lor de conul scrutător de lumină, ceea ce în cazul prezentului nu se mai poate, ci prin interpunerea unor nebulozități, prin opacizarea parțială a mediului dintre ochi și obiect, și ori unde e vorba de *învăluire* și de *văluri*, e clar că, vorba Domnului de la Palisse, nu putem aștepta să ni se *dezvăluie* ceva!), un sistem de cenzurare disimulată, dar dirijată subtil, a cunoașterii spornice? Istoria artei ne oferă, în muzică, plastică, literatură, dans, teatru etc., suficiente exemple de mistificare, brutală ori grațioasă, indiferent, dar mistificare, a cunoașterii, prin operația dirijării gustului pentru frumos, prin propunerea conștientă, premeditată, a unui ideal estetic nemai-corespunzător noii viziuni a lumii, determinată de progresele cunoașterii veacului, dar convenabil claselor dominante, care-l absolutiza și-l oficializa.

Semnul viabilității și valabilității unui ideal estetic este coincidența sau măcar compatibilitatea înlăuntrul lui, a ideii de frumos cu ideea de adevăr și de bine, postularea unității funciare a valorilor, esteticul, eticul și teoreticul prezentîndu-se, pentru omul nedezintegrat de nici o alienare, ca fiind trei fațete ale cristalului pur al cunoașterii de lume și de sine. De-a lungul diverselor epoci istorice

ne-a fost dat să constatăm, în condițiile alienării omului, desmembrarea lui axiologică. Suprapunerea conceptelor de adevăr și de frumos nu e posibilă decît valorificînd viața, iubind concretul existenței, recunoscîndu-i valoarea, făcînd din ea atît obiect al studiului, al cunoașterii teoretice, cît și obiect al artei, al desfătării estetice, cu rost nu mai puțin cognitiv. Către un „adevăr mai frumos decît adevărul" *(„verità più bella del' vero")* merg dezabuzații, deziluzionații, cei nemulțumiți de realitate, cum erau, după triumful cumplitei tiranii a principatelor de tip machiavellic ce au înlocuit Republicile Renașterii, artiștii secolului al XVI-lea care au scornit formula.

Dacă în „Tratatul de Arta Picturii" al lui Gian Paolo Lomazzo (1584) a putut apărea ideea „corijării" frumosului prin adaosuri ornamentale care să relege „veritatea" doar la sens, atitudinea este explicabilă prin criza umanismului la sfîrșitul secolului al XVI-lea, care produce manierismul, eclectismul și academismul, sisteme de gîndire estetică ce renunță la ideea identității dintre adevăr și frumos. Totuși, nu întîmplător tocmai la un comunist utopic, la autorul „Cetății soarelui", Tomaso Campanella, în *Poetica* sa, apare ideea frumosului ca *signum boni* și urîtului ca *signum mali*, ca și ideea modernă a limitării frumosului, a urîtului, redevabilă acelorași forțe sufletești ce au inspirat caravaggismul: estetica pasiunii pentru viață. La temelia artei oricărei epoci, prin descifrarea idealurilor estetice și a „climatului spiritual", vom ajunge la filosofia epocii respective. Descifrarea și adeseori depistarea elementelor constitutive ale acestei filosofii este marea problemă, piatra de încercare a criticii de artă și istoriei artei. Astfel, dacă în arta clasică, elino-romană, caracterizată prin echilibrul și armonia necesare omului pătruns de idealul perfecțiunii, *„kalokagathós"*, lumea obiectivă este *glorificată* în ceea ce are ea mai *echilibrat* și mai *armonic*, adică în *corpul omenesc*, reflex de frumusețe fizică al splendorii morale a omului, zeificat de păgînism — așa-zisa hierogamie — filosofia aceasta poate fi cu ușurință descifrată nu numai în *plastica* acelei perioade de aur care este culminarea artei antice (secolul al V-lea înaintea erei noastre) sau în a perioadelor ce-i adoptă idealurile, ci și în arhitectura clasică. Peste tot, în arta Antichității elino-latine trăiește și se exprimă o concepție despre lumea obiectivă organizată rațional. Voința de a reprezenta un *spațiu obiectiv*, care să fie, asemenea naturii concrete, cîmpul vieții fizice obiective, geometrizată însă, și raționalizată prin geometrie, redusă adică la „logos", la legitatea ei esențială, de natură a fi pricepută pe cale intelectuală, matematică, stă îndărătul tuturor creațiilor, arhitectonice ori plastice ale artei clasice antice, și este limpede că democrația perioadei sclavagiste tîrzii, făcea să se propage prin această artă justificarea pentru o structură conformă cu cea pe care dorea să și-o conserve, socialmente vorbind. În lumea Evului Mediu timpuriu, în arta paleocreștină (interiorizată, subiectivizată, psihologizată) nu spațiul obiectiv, ci acel „loc fără loc" platonic, acel τόπος ἄτοπος, lipsit de dimensiuni, spațiul imaginar în care sufletele au a se întîlni cu divinitatea, deci transcenzînd spațiul fizic, este ceea ce inundă reprezentările iconografice.

Punct de conexiune cu realitatea transcendentă, cu absolutul, arta paleocreștină este, pentru acest motiv, ca și arta ce-i urmează, lipsită de plasticitate. Orice tentativă de a reda relieful concret, perspectiva spațială reală ori mișcarea firească a figurilor, în planurile unui spațiu coordonat în adîncime, este contrarie scopului, menirii sale. Filosofia implicită a vechii arte creștine îi solicită perfectul decorativism, păstrarea la suprafețele cromatice, negarea obiectivității spațiului, adică

excluderea viziunii firești, a naturii concrete. Chiar și ansamblul decorativ-arhitectonic al edificiului se diferențiază de cel clasic. De unde în clasicismul antic predomină valorile spațiale, plastice, reliefurile, structurile volumetrice, ritmul spațial garantat de raportul echilibrat al valorilor plastice, în creștinismul vechi ansamblul decorativ-arhitectonic se ingeniază să ucidă construcția volumetrică, obiectiv existentă în orice arhitectură, dînd decorației o tendință către exaltarea impulsurilor lineare și cromatice, care înlocuiesc reprezentarea (nedorită) a spațiului, prin sugerarea unei stări de extaz, unei exaltări subiective a sentimentului, unei căutări a simbolicei oculte, de dindărătul reprezentării: legarea terestrului cu divinul în cadrul acestei arte în care nu obiecte reale, ci miracole, irealități considerate mai „valoroase" decît realul concret, sînt prezentate privitorului, împins la uluire, la contemplație mistică beată, menită să depărteze de la consumarea normală a vieții. Incorporalitatea figurilor, lineare ca siluete, conturate doar, trăind estetic în baza unor raporturi ritmice și cromatice ce neagă și combat chiar și raportul arhitectonic al scenei pictate ori mozaicate, tinzînd la deschiderea unor „ferestre spre paradis", vine din filosofia teocentrică subiacentă a acestei arte, reflectată și în ierarhia, în ordonanța morală a proporțiilor ce regizează figurarea regnurilor: dimensiunea munților, orașelor și copacilor e subordonată dimensiunii omului, care e totuși mai mic decît îngerii și sfinții.

Lumea Evului Mediu, oricît de diferite ar fi fazele istoriei lui sociale și politice, avea comun mentalitatea teocentrică, adică o concepție despre ierarhia universului, în care vîrful scării ierarhice era divinitatea, regnurile existențiale descinzînd din ea, prin intermediul existențelor supranaturale de diverse trepte. Pentru pictorul medieval, prescrisă oficial era deci *ignorarea lumii reale* nevred-

nică de a face obiectul artei; decăzută prin păcatul originar, natura n-avea de ce să fie glorificată, cînd merita doar deplînsă, gloria fiind rezervată non-naturii, supranaturalului, lumii „mai adevărate decît lumea reală", pusă drept țintă vieții terestre și secotită singurul bun vrednic a fi rîvnit: așa zisa existență *veșnică*, de dincolo de moarte. Dacă pictura Evului Mediu folosește elementele lumii concrete, este doar pentru că numai prin ele le poate sugera pe celelalte, ale „adevăratei" lumi, neconcrete. Datele simțurilor nu intră în joc, decît în măsura în care pot forja *simboluri* ale „inteligibilului", ce căptușește în chip ocult „sensibilul"; văzutul este doar semn al nevăzutului.

Pictura zisă „primitivă" a epocii de istorie europeană în care domină creștinismul este (cu toate că exegeții ei dintotdeauna, istorici de artă, esteticieni sau istorici ai culturii, au dorit să o înfățișeze ca pe un întreg, ca pe un ansamblu de momente artistice beneficiind de o tipologie comună, de criterii estetice unitare și de o stilistică lesne recognoscibilă ca aparținînd nevoii de a se exprima a uneia și aceleiași viziuni, ceea ce în bună parte e adevărat) extrem de diversificată în manifestările ei. Înlăuntrul acestei picturi creștine „primitive" se pot distinge cu oarecare ușurință, de către cei deprinși cu exercițiul decodificării semnelor artistice, nu numai o evoluție — firească în atîtea secole — ci și o întîlnire de multiple forțe expresive, provenind, unele din straturile succesive ale picturii elene și romane, ale lumii Mediteranei europene, ce-i stau la bază, altele din exteriorul lumii mediteraneene, și în special din Orient. Timpul și spațiul concură, astfel, să explice diversitatea ce se remarcă în sînul ei.

Creștinate, formele artei romane, la rîndul ei încrengătură hipertrofiată a artei clasice eline,

rămîn recognoscibile, chiar dacă inspirația re-

ligioasă adaugă sobrietății clasice elemente uneori exacerbat expresioniste.

Trăsături adeseori inexplicabil de profunde, ale căror intruziuni se văd adăugate stratului clasic comun, care avusese în timpurile cît s-a elaborat un fel de orgoliu al inexpresivității, se pot pune pe seama îndrumării către extatic, către ieșirea din enstazie, din echilibrul psihic atît de îndrăgit de oamenii lumii mediteraneene după al VI-lea veac înaintea erei noastre, pe seama năzuințelor sufletului (nemulțumit de viețuirea înlăuntrul unei lumi ce nu-i corespundea), către modelele unei organizări cosmotice ideale, fluturate de creștinism drept caracteristici de bază ale adevăratei lumi, a celei invizibile ce căptușește cu taina ei concretul, lumea văzută, năzuințe ce fac, pe de o parte să se proiecteze psihismul omului lacerat de condiția sa metafizică, de existența trunchiată și net-parțial împlinită doar, în *hic et nunc,* dar nu mai puțin extensibil, acest psihism bolnav de nostalgia nemaiîntîlnitului cu forțe împlinitoare, a absolutului, nu mai puțin proiectabil asupra întregului unei existențe dorite ca posibile, pe de alta, să se caute a se descoperi fulgurațiile veșniciei, vestigiile ori anticipațiile eternului, singurul valabil, înlăuntrul istoriei. Aceste trăsături profunde ce par inexplicabile, descoperite înlăuntrul unor formulări artistice de cele mai multe ori codificate și codificabile sînt, deci, ceea ce are arta creștină primitivă și veche mai de preț. Ele fac umanitatea ei.

Inutil să ne întrebăm dacă aceste străfulgerări de caractere stilistice expresive, necodificate, „eretice" într-o măsură și într-un anume fel, țin de tendințe general-umane ori de condiția sufletească doar a reprezentanților ieșiți din comun ale unor pături privilegiate. Reflectă ele anumite stări evolutive ale societăților diferitelor epoci? Sînt deci istorice? Sau reflectă doar mutații morfologice de ordinul ontogeniei artistice care, în loc să repete, ca în legea biologică, filogenia, o transcend și o neagă uneori cu totul.

Schimbările de perspectivă religioasă, chiar atunci cînd ele sînt încă ușor încadrabile în mișcările de ordin intern ale comunității conservatoare creștine — ca de pildă cele aduse de pacea constantiniană, după declararea religiei creștine ca religie de stat —, dar mai cu seamă atunci cînd ies din cadrul conservatorismului spiritului colectiv, chiar dacă rămîn înlăuntrul esenței creștinismului ca tip de spiritualitate, nu se pot feri de o anumită fervoare, care în artă naște moduri expresioniste de viață a formelor, lesne detectabile ca niște corpuri străine în gramatica stilistică plată și consuetudinală pînă la monotonie, a artei devenite tradiționale. Viața creștină în lume depinde de accentul de valoare pus asupra lumii, în primul rînd, dar și de mitologia artistică a insului care se simte viețuind în lume, de felul cum el dialoghează cu această lume, de pe poziții de subordonare, de coordonare cu ea, sau de supraordonare față de nivelurile ei percepute. Imaginile uneia și aceleiași arte se diversifică — oricît s-ar păstra codificate înlăuntrul ei (de-a lungul unei evoluții cu mărunte diversificări stilistice de ordinul detaliilor) temele, subiectele, succesiunea și ierarhizarea lor după importanță ori prestanță calendaristică sau politico-diplomatico-aulică, tot ce e dat, impus (într-un cuvînt), și diversificarea aceasta o introduce fervoarea insului care trăiește pasional în spiritul concepției ce-l vivifică, domină și regizează în actele lui.

Renașterea, antropocentrică în viziune, a răsturnat ierarhia lumii. Omul apărînd ca scop al evoluției materiei și încoronare a manifestărilor vieții, tot ce negase în Evul Mediu viața este înlăturat. Filosofia nouă era a claselor oprimate de feudalii aliați cu biserica, și laicismul ei, manifestat precaut, pe etape, e de înțeles în lumina faptelor istorice, în epoca ridicării orașelor, ieșite parțial de sub tutela caste-

lului feudal care-și aservise aglomerările rustice. Orașul este o construcție artificală a minții omenești, în vederea scoaterii omului de sub rigorile legii naturii; urbanistica este produsul științei și favorizează la rîndu-i dezvoltarea ei rapidă. Urbanismul și ingineria marilor figuri renascentiste este, dialectic vorbind, și efect și cauză a integrării artei în viață, în viața socială postulîndu-se criterii desprinse din aplicarea principiilor de cunoaștere obiectivă a concretului studiat și îndrăgit, reflectat și în artă cu semnul valorificării pozitive. În arta medievală, climatul spiritual constant este cel mistic, sau cel ascetic (după epoci, variind după cum salvarea sufletului este doar așteptată de la grația divină ori depinde de exercițiile spirituale proprii, pe bază de efort de voință). În Renaștere, laicismul îmbibă totul, pînă și religia, și arta comanditată de biserică nu e mai puțin apologie a vieții concrete, decît cea cu teme și rosturi laice. Suprapunerea conceptelor de adevăr și frumos se petrece aici în chip firesc. Realul, urît pentru medievalii adepți ai unui creștinism pentru care frumusețea nu putea fi concretă, fiind apanajul divinității nevăzute, este frumos pentru omul viu și integrat în viața concretă a Renașterii. Spiritualul există pentru el ca principiu rațional al lumii, ca legitate interioară a concretului, văzut, pipăit, gustat, simțit, trăit în fiecare clipă cu delicii, în faza ascendentă a Renașterii.

Dacă, în cele din urmă, arta începe să disprețuiască și să „corijeze" concretul, cauza nu poate să nu fie pusă de orice cercetător lucid în legătură cu deziluziile prilejuite artiștilor de noua civilizație orășenească, bazată pe o știință insuficient de evoluată și nerezolvînd îndeajuns de complet problemele omului, cu atît mai mult cu cît organizarea, dorită democratică, a acestor centre urbane, a făcut loc cumplitei tiranii a principatelor de tip machiavellic, reîntronînd, fără măcar vechea justificare teoretică, domnia bunului plac al unui șef, înălțat prin puterea banului și prin lipsa totală de scrupule morale, prin cinism și ipocrizie, profesînd manifest o filosofie și aplicînd-o brutal pe cea opusă.

Etajarea lumii devenită alta, cea inversă Evului Mediu în antropocentrismul introdus de filosofia Renașterii, căreia schimbările viziunii universului, prilejuite de progresul științei, i-au dat o nouă forță de valorificare a concretului, a realității obiective, repunerea omului în centrul existenței și revalorificarea realității, umanizate și ea, scoase de sub semnul nevrednicie în care o azvîrlise mitul încriminat al decăderii întregii naturi prin „păcatul originar", este o realitate. Acest fapt permite Renașterii o artă în care cunoașterea științifică și empirică pe baza efortului intelectual al omului se opune revelației, octroaiate de o divinitate zgîrcită cu dezvăluirile rosturilor ei; fapta, acțiunea umană, se opune așteptării pasive a grației divine, sentimentul demnității se opune înjositoarei evlavii de *minus-habens* a fideismului medieval, cu forme cerșetorești de umilință față de un dumnezeu plin de orgoliul feudal al superiorității sale, ce se cere subliniată prin îngenunchierea tuturor. Urmași ai Renașterii, ne recunoaștem încă în filosofia ei.

Manifestate mai întîi timid, ca *aptitudini,* ca modalități de exprimare a unei *psihologii* ce tinde să devină *mentalitate* generală și să se codifice într-o *concepție,* a cărei expresie sistematică să dea naștere unei *ideologii,* aceste caractere ale artei Renașterii, ce stau și la baza artei moderne, pot fi urmărite de la prerenascentiștii din dugento și pînă în zilele noastre; cu diferențierile impuse de progresele cunoașterii științifice a lumii, în diverse stadii și etape, arta Europei, de la Renaștere și pînă în primele decenii ale secolului al XX-lea, cînd într-o parte a lumii se produce

decadentismul, prezintă o filosofie subiacentă comună.

Observarea naturii și valorificarea concretului, lumii obiective, apare ca stînd la baza întregii dezvoltări artistice a lumii moderne. Însușirea de căpetenie a lumii obiective, corporalitatea ei, resimțirea tridimensională a materialității ei, prin relieful corpurilor, care a dus la observarea anatomiei reale, și realitatea spațiului obiectiv în care vieţuim, care a dus la perspectivă, se traduc în triumful căutărilor iluzionistic-vizuale ale artiștilor moderni, începînd de la Renaștere, în victoria concepției raționaliste, conform căreia ordinea umană introdusă în natură ține de consecințele cunoașterii, de nevoile acțiunii practice a omului în lume și de obligațiile lui etice, într-un cosmos a cărui încoronare firească este mintea omenească, atotcuprinzătoare și atotcuceritoare. Nevoia de logică, de cunoaștere rațională, de stăpînire teoretică și practică a lumii face parte din idealurile prometeice ale epocii moderne care condamnă abdicarea agnostică și mistică de la cunoaștere, scopul suprem al vieții spirituale. Puterea conștientă de sine a omului, demn și capabil să se impună elementelor naturii cu ajutorul științei, se exprimă, în ultimă analiză, în arta acestei întinse perioade din cultura omenirii ce se desăvîrșește sub ochii noștri și care își are rădăcinile în reîntoarcerea antropocentrismului în filosofie, prin umanism.

Este clar că introducerea *măsurii umane* în spațiu stă la baza arhitecturii moștenite de noi de la Renaștere. Spiritul raționalist al acestei imense revoluții spirituale a omenirii limitează, echilibrează și proporționează armonic atît edificiile în sine, cît și ansamblurile lor, în cadrul unei urbanistici născînde, bazate pe măsurabilitatea matematică a relațiilor spațiale și estetice, pe geometria unei perspective ce preferă finitul, organizatul omenește și raționalizatul civic spațiu urban, infinitului spațiu

al naturii, ce se dispensează, de felul ei, de tiparele umane, cîtă vreme omul nu i le impune. Creație inginerească a minții umane, *orașul* este contrazicerea constructivă a naturii, înfrîngerea atotputerniciei ei, prin însăși legile desprinse din studierea ei, aplicate cu mijloacele tehnice necesare în practica vieții de toate zilele. Înlăuntrul civilizației urbane moderne, raționaliste și realiste, realismul artei rezultat al unei concepții raționaliste despre lume s-a putut dezvolta în voie, iar datorită marei prosperități economice a anumitor persoane particulare, fără rol oficial de conducere la început, în societate, programul ideologic al arhitecturii, picturii și sculpturii se modifică substanțial. De unde, în concepția medievală, artele trebuiau să se mențină la un rol didactic, adică să înlocuiască, pentru analfabeți, cărțile, să fie „Biblia neștiutorilor de carte", după expresia atribuită papei Grigorie cel Mare, să dezvolte adică prin imagini o specie de învățămînt, ele își permit de la Renaștere încoace să și farmece nu numai să instruiască. Concepția picturii ca spectacol procesional-liturgic, impusă de bizantinismul aulic, dotarea acestei arte cu un mesaj hieroglific, de transmitere prin simboluri a unor sensuri oculte ce se servesc de reprezentări similare obiectelor lumii reale doar pentru a revela sensurile „celeilalte lumi", nevăzute, „lumea spiritului", dispare în favoarea unui senzualism sănătos și a unei dragosti de concret remarcabile, în stare să transmită farmecul și poezia naturii, valoarea vieții, sentimentul concret și stenic al existenței.

Material vorbind, din punctul de vedere al istoriei artei ca istorie a obiectelor de artă, funcția tăbliței de școlar care era încredințată de medievali pereților pictați în scop instructiv-didactic și escatologic, dispare în favoarea altei funcții, mai umane, mai blînde. Departe de a mai sugera nuiaua unui învățător aspru,

 care pedepsește prin chinurile iadului veșnic

niște efemere neatenții ale școlarului, fidel regulilor bisericești, noua pictură europeană a Renașterii sugerează mîna mîngîietoare a naturii, matern întinsă către omul care o resimte acum legănător, ca pe un alint bine meritat și bine venit, nu numai în urma veacurilor de rigori ecleziastice, ci și ca o consecință a eforturilor sale prometeice, încununate prin progresul științelor de un succes ce merită răsplată. Desfătările artei sînt pentru mentalitatea nouă, a omului Renașterii, o consecință a desfătărilor oferite de împăcarea lui cu lumea, cu natura, cu realitatea obiectivă care, necunoscută în legile ei înainte, îl înspăimîntase și îl persecuta pe medieval în chip absolut teratologic. Revoluționarea vieții afective prin concepția renascentistă dă curs unor curente de sensibilitate și de idei care fac din artele plastice unelte de revalorificare a concretului, de înstăpînire a omului la cîrma naturii, de repunere a corporalității materiale a lumii în centrul conștiinței în locul refuzului ei. Tradusă prin predominarea reliefurilor, a structurii, a constructivului din formele naturii obiective redate în imaginile artistice, această nouă îndrumare afectivă spre satisfacțiile, resimțite senzorial, ale contactului omului cu lumea, însemnează reflexul artistic al filosofiei integrării în cosmos, al fuziunii simpatetice a omului cu natura prin bucuria de a trăi, ce înlocuise filosofia obscurantistă a opoziției dintre om, ca spirit (ideal) și lume ca materie (josnică prin căderea adamică).

Astăzi, omului contemporan i se impune un anumit „climat cultural" tocmai cînd își deschide perspectiva unei umanități absolvite de înstrăinarea omului de sine însuși, scăpată de coșmarul alienării capitaliste.

Această perspectivă a recuperării omenescului în om, a dezvoltării unei umanități ferite de alienare, arta modernă o poate *sluji* ori, dimpotrivă, o poate *nesocoti*. Dacă o slujește, arta contemporană nu poate să nu fie purtătoarea unui mesaj. Mesajul se elimină numai în cazul nesocotirii acestor deziderate ale dramaticei existențe a omului contemporan, ori în cazul luptei împotriva realizării lor.

Or, ce se constată, la cea mai puțin adîncită apropiere chiar de arta nouă, la arta diverselor curente moderne, de o coloratură sau de alta, care pretind a fi arta conformă spiritului veacului nostru? Există un „climat comun" pentru întreaga cultură a veacului, cîtă a produs-o în acești 65 de ani scurși? Multiplicitatea „ism"-elor ar părea s-o dezmintă. Nici un veac n-a trăit atîtea, și atît de rapid consumate, „revoluții" în artă și literatură, nici unul n-a făcut atît de perfect *tabula rasa* de tot ce le-a precedat, și totuși niciunul n-a rămas atît de legat de determinismul istoric, cu fiecare din „detașările" lui! . . .

IARĂȘI DESPRE CLIMATUL ARTISTIC AL SECOLULUI XX

Aș vrea să reiau aici cîteva afirmații, devenite loc comun prin repetare. Rezum. — În favoarea tezei că arta secolului nostru trebuie să fie alta decît cea tradițională (produs al unor epoci revolute, ni se invocă, de pe pozițiile științei noi, contemporane, schimbarea fundamentală, revoluționarea din temelii, a viziunii de lume și de viață a prezentului, care-și caută, în integrarea marilor descoperiri de fapte noi în ceea ce privește structura materiei și funcționarea legilor ei, posibilitatea generalizărilor de nivel filosofic asupra rosturilor omului în lume, care să legitimeze și să justifice teoretic atît comportamentele cît și bazele lor etico-politice, cu consecințe asupra idealurilor de propus colectivităților umane și asupra năzuințelor de viitor ale speței „homo".

În urma *descoperirilor științifice* ale secolului trecut, al XIX, care, inventariate depășesc cu mult numărul de o sută (vorbind doar de descoperirile fundamentale, care lasă să se întrevadă, prin noile fapte puse în lumină, putința formulării într-altfel a *legilor* naturii), activitatea creatoare în domeniul *tehnicii* (la tura aplicativă a științei) a ajuns la *invenții* atît de minunate și de neașteptate, imprevizibile sau greu previzibile pentru chiar oamenii veacului ce au ajuns la noile fapte în știință,

încît puterile date ființei umane asupra naturii sînt miracole vii ale cotidianului secolului XX, peste tot unde civilizația modernă pătrunde. Suprimarea (practic) a spațiului prin aeronautică și balistică, pe de-o parte, cînd e vorba de transferarea obiectelor și persoanelor, abolirea distanțelor geografice, de asemenea, și pentru informația interumană, de la cea scrisă și vorbită pînă la cea vizualizabilă, prin radio și televiziune, cu acompaniamentul fundalelor sonore aferente evenimentelor, este un singur exemplu, (dar ce adînc contribuiesc tehnicile comunicării la practica zilnică a vieții pe glob! . . .), și nu e nevoie să ne gîndim la fiecare din minunile tehnicii actuale ca să înțelegem de ce consecințele noului instrumentar de unelte dat omului pe mînă, îl incită în cu totul alt chip decît o făceau sculele trecutelor epoci, la elaborarea artefactelor pe care ființa bipedă, rațională și sensibilă, nu se poate opri să le producă. Dar nici măcar nu e vorba numai de a da curs noilor posibilități de acțiune în cadrul creării „celui de al patrulea regn", cel al artefactelor datorate industriozității umane, ca să se schimbe sensul artei. E destul să ne închipuim că, lucrînd chiar cu uneltele tradiționale, cele ale pictorilor, sculptorilor, graficienilor și artiștilor decoratori ai trecutului, nici un artist al veacului nostru n-are de ce să se limiteze a exprima doar conținuturile de conștiință ale trecutului și artei produse de acest trecut, oricît excelența acestei arte i-ar fi de evidentă fiecăruia dintre ei, ceea ce de altfel nu e întotdeauna cazul.

Căci una e să *figurezi* văzutul, alta e să *prefigurezi* vederea nevăzutului, și în sfrșit, cu totul altceva este să *configurezi,* ca pe știutele prin văz, neștiutele nevăzute pînă azi și invizibilul, prematur presupus a fi putînd deveni văzut cîndva, în viitorul unor miracole și mai formidabile decît ale prezentului și așa cutremurător de mirabil. S-a mai întîmplat cîndva, nu prea departe de vremea noastră,

acum un secol și jumătate, sub presiunea unor similare, dar mult mai modeste, progrese ale științei și tehnicii, fapte similare în istoria artelor, în istoria culturii în genere. *Proudhon*, în al său *„Système des contradictions économiques"* din 1849, atrăsese generației entuziaștilor de la 1848 ai revoluționării societăților umane prin industrializare, atenția asupra faptului — evident pentru un filosof social — că avansarea pe linie materială a civilizației unei societăți exige cu imperativă necesitate dublarea acestui tip de progres printr-o paralelă ascensiune de ordin moral a omului în seama căruia această avansare materială este dată. Imenselor nădejdi de mai bine, de creștere a binelui social, comun, și individual, datorat progresului, speranțe pînă atunci nebîntuind spiritul generațiilor succesive și care și-au luat izvorul din aplicațiile științei moderne a veacului XIX în preajma primului moment mașinist al industriei occidentale, filosoful socialist-utopic Proudhon se scuza de faptul că, fără să dovedească a le amputa sau măcar a le diminua, este nevoit să le opună și reversul faptic al consecințelor, posibile în cazul în care progresul lăuntric al psihismului omenesc nu se va îngriji să se producă paralel cu cel material, exterior insului, din jurul lui.

Adaptarea la realitățile noi („4 000 km de drum de fier vor da — zicea Proudhon — Franței, un supliment de 50 000 de sclavi" . . .) nu putea să se slujească de niciuna din soluțiile adaptative anterioare, nici de cele imaginare, ale proiectării într-un viitor ce urma să se edifice pe baze încă indiscutabile, și cu atît mai puțin de cele gîndite în abstract, fără o bază de experiență sensibilă avută în vedere. Concluziile lui Proudhon au fost preluate în 1851 și 1854, de *Auguste Comte*, într-un chip cu totul asemănător ca vederi pesimiste, în micul lui incurs futurologic din tratatul „Système de politique positive", unde ateul convins care se demonstrase o viață a fi fost,

sombra în mistica unei „religii avînd ca zeu umanitatea", cu forme de cult guasi-liturgice și mijloace calchiate după cele ale religiilor tradiției theocentrice. *Théophile Gautier* s-a făcut ecoul acestui pesimism, vorbind epigonic despre geniile care, în trecut, «au fost Ziua, a cărei Seară sîntem noi, dacă nu cumva chiar îi vom fi fiind Noaptea,» — extrapolînd în termenii istoriei creației spirituale ceeace se constata în ascensiunea tehnicii izvorîte din progrese ale cunoașterii legice a naturii, neacompaniată de o integrare de ordin psihic, moral, asemănător de ascendentă, în sufletele oamenilor epocii, suprinși de uimitorul progres al civilizației, grăbite să le schimbe viețile și impunîndu-le alte cutume și alte practici în alt ritm de trai și de gîndire. *Alfred de Musset* a rezumat acest contrast vorbind despre el însuși în *„Confessions d'un enfant du siècle"*, astfel: . . . «De-atunci s-au constituit două tabere: De-o-parte, *spiritele exaltate*, bolnăvicioase, suferind, toate *sufletele expansive* care au nevoie de infinit, și care-și înclinară capetele și plînseră. . . . De cealaltă parte, *oamenii cărnii* rămaseră bine înfipți pe picioarele lor, drepți, de neînduplecat, înconjurați de bucuriile pozitivului vieții, și nu-și descoperiră alte griji decît de a-și înnumăra banii ce le veneau . . ."

O criză similară cunoaște generația acestei a doua jumătăți a veacului XX, în care lumea imaginară a artei nu-și mai plasează într-un Orient de ficțiune sau într-un trecut idealizat în chip romantic, localizările ei utopice, ci își construiește fie un nou model de univers posibil, — „una verità più bella del vero", — fie un registru futurologic de „sciencefiction", în care toate visele omenirii, frustrate în trecut de adscrierea la țărînă și de exploatare, să-și afle compensarea, într-un fantastic desfrîu al terapeutizării desperării, prin evaziunea din realitatea unui prezent plin de

 amenințări și nesiguranțe.

Himerele viitorului paradisiac, porturi însorite ale unei navigări pe apele, clătinate de hule submarine și de furtunile atmosferei unui climat al secolului nostru care numai în chip abuziv rabdă să fie confundat cu un „stil al veacului nostru", — căci nu e decît una din fațetele proiectării lui în cugete, și nu cea mai răspîndită în public și nici cea principală, — se constituiesc în viziuni alinătoare de traume sufletești datorită instituirii lor drept elemente ale unor mitologii personale, configurate în chip artistic de fiecare artist în parte. Așa cum, la excesele de pesimism ale „copiilor veacului", cel trecut, al XIX-lea, a răspuns prin revanșa realului brut, promovat, chiar sub egida lui Proudhon, în pictura lui Courbet și a realiștilor grupați sub steagul lui, veacul nostru răspunde și el aporiei aduse de noua viziune a lumii prin încercări de mitologizare nu mai puțin contradictorii. Regăsim și „sufletele expansive care au nevoie de infinituri" — infinituri concepute în fel și chip, de obicei evazionist — și plini de cerbicie oameni ai cărnii, care vor să opună evanescenței înjghebărilor artistice nefundate pe constatabilul senzorial, o artă a imanenței realului, imperativ rămasă la nivelul dibuirii obiectivității lumii exterioare, cu ambulacrele ori anterele ființelor inferioare ale zoologiei.

Pentru gîndirea concret-istorică a materialismului dialectic este neîndoios că semnul viabilității și valabilității unui ideal estetic este coincidența, sau măcar compatibilitatea înlăuntrul lui, a ideii de *frumos* cu ideea de *adevăr* și de *bine*. Postularea unității funciare a valorilor — esteticul, eticul și teoreticul — le prezintă, pentru omul nedezintegrat de nici o alienare, ca fiind trei fațete ale cristalului pur al cunoașterii de lume și de sine. De-a lungul diverselor epoci istorice ne-a fost însă dat să constatăm, în condițiile alienării omului, dezmembrarea lui axiologică. Suprapunerea conceptelor de adevăr și frumos nu e posibilă decît valori-

ficînd viața, iubind concretul existenței, recunoscîndu-i valoarea, făcînd din ea atît obiect al studiului, al cunoașterii teoretice, cît și obiect al artei, al desfătării estetice, cu rost nu mai puțin cognitiv. Către un „adevăr mai frumos decît adevărul" (verità più bella del vero") merg dezabuzații, deziluzionații, cei nemulțumiți de realitate, cum erau, după triumful cumplitei tiranii a principatelor de tip machiavellic ce au înlocuit republicile Renașterii, artiștii secolului XVI, care au scornit formula. Faptul e cunoscut și catalogat istoricește. Este numai unul din exemplele de mutație a idealurilor estetice în funcție de substraturile istorico-sociale ale valorificării cunoașterii. Ar fi necesare mai multe volume pentru a analiza în felul acesta „profilul" tuturor epocilor de cultură, „climatul lor spiritual", „constantele" fiecăreia, descoperite în toate manifestările culturale, implicate în toate operele, admițînd că asemenea constante sînt o realitate pentru o epocă. Operația e ispititoare și ea intră în programul nostru, pentru ipoteza că ne va fi dat să o facem vreodată, cum intră în proiectele fiecărui istoric și critic, de obicei sortite să n-ajungă a fi realizate decît parțial.

În ceea ce privește epoca noastră, pentru înțelegerea artei de implicații antinomice a căreia ne-am permis să facem doar incursiuni uneori în arta altor epoci, s-a afirmat de atîtea ori că este vorba de o epocă „dramatică" și istoria ei îndreptățește cu prisosință acest calificativ, încă prea blînd parcă, față de ceea ce constatăm ca date ale experienței.

Se află, în arta secolului XX, atîta cîtă s-a produs în aceste 13 lustre (care reprezintă totuși mai bine de jumătate din durata lui), *caracteristici* care trebuiesc desprinse și interpretate. Unele țin de presimțirea concepției noi de lume și viață, pe care va promova-o viitorul, altele țin de trecutul încă nelichidat

și de metamorfozarea, bolnavă adeseori, în ra-

portări estetice ale omului la lume, a unor incapacități de raportare vitală la solicitările ei practice, politico-sociale și etice, dublate de o incapacitate de a mai integra teoretic concretul.

Încă un truism: se spune că arta secolului nostru pune probleme mai multe și mai grele decît arta altor epoci, pentru motivul că în ea și-au imprimat pecetea nu numai cele două filosofii antinomice, a vechiului și a noului (care, la urma urmei, acționează în fiecare veac, în chipuri diferite), ci și pentru un alt motiv, de ordin cu totul nefilosofic și necultural: amestecul „non-artei" în artă. Obiectele manufacturiere, industriale, care erau altădată cu totul separate, ca zonă de integrare a societății, de obiectele artistice, astăzi concurează și înghit arta, înlocuind-o. Publicitatea operelor de artă, concertelor, spectacolelor de teatru, expozițiilor, muzeelor și artiștilor înșiși, recurg la mijloace moderne puse la dispoziție de tehnică și de industrie, și aceste mijloace ajung să fie confundate, printr-un mecanism psihic lesne de înțeles, cu înseși artele respective, ceea ce îngreuie situația. S-a tras de curînd în lumea artistică occidentală semnalul de alarmă, pentru muzică de pildă: s-a arătat că manufactura muzicală, care confecționează succesiuni de ritmuri, folosite ca incitări ale individului la îndeplinirea anumitor, diferitor, funcții biologice, face parte din seria industrială de produse de consum, oferindu-ne drept artă simple fragmente ale lumii noastre fizice. Eliminînd din ele valoarea estetică, ce nu poate decurge decît din gîndire creatoare, din reflectarea intenționată a realității prin cunoașterea ce se slujește de imagine mediatoare, seria de obiecte manufacturiere, industriale, ori de procedee mecanice pentru incitarea subconștientă a omului la acțiuni fizice, elimină ceea ce e superior în om. Substituindu-se artei adevărate îngreuiază studiul ei, căci marele public ajunge să

le confunde și consideră că se comportă ca iubitor al artei, satisfăcîndu-și necesități de ordin estetic, atunci cînd doar *consumă* ceea ce instinctele îl împing să consume, pe calea diferitelor simțuri.

În condițiile alienării omului, în societățile bazate pe exploatare și oprimare socială, reacțiile interesat-dirijate ale individului-robot constituie ceea ce e important pentru sistemul social — e un fapt clasic știut — și nu persoana umană integrată. Marxismul, s-a văzut, demască această primejdie și deschide perspectiva unei umanități absolvite de înstrăinarea omului de sine însuși, scăpată de coșmarul alienării. Este perspectiva grație căreia putem crede în viitorul și salvgardarea valorilor umane.

Această perspectivă a recuperării omenescului în om, a dezvoltării unei umanități ferite de alienare, arta modernă o poate *sluji* ori, dimpotrivă, o poate *nesocoti*. Dacă o slujește, arta contemporană nu poate să nu fie purtătoarea unui mesaj. Acest mesaj poate fi inclus în operă la diverse grade de lizibilitate. Mesajul se elimină numai în cazul nesocotirii acestor deziderate ale dramaticei existențe a omului contemporan, ori în cazul luptei împotriva realizării lor. Mesaj nu înseamnă „subiect" sau „tematică". Mesajul se transmite prin conținutul adînc al operei. Așa fiind, să vedem ce se constată, la cea mai puțin insistentă apropiere chiar, de arta nouă, ce izbește la arta diverselor curente moderne, de o coloratură sau de alta, care pretind a fi arta conformă spiritului veacului nostru? Există oare un „climat comun" pentru întreaga cultură a veacului, cîtă au produs-o acești 65 de ani scurși? Multiplicitatea „ism"-elor ar părea s-o desmintă! Nici un veac n-a trăit atîtea, și atît de rapid consumate „revoluții" în artă și literatură, nici unul n-a făcut „tabula rasa" de tot ce l-a precedat, și totuși

 nici unul n-a rămas atît de legat de deter-

minismul istoric, cu fiecare din „detașările" lui! ... Alt loc comun, citat. Este drept că estetica veacului XX are un leit-motiv: lupta împotriva esteticii ca atare, proclamarea crizei ideii de frumos și de artă, afirmația necesității unei „arte de dincolo de artă". „Facciamo corragiosamente il brutto nella letteratura (e nell'arte)" — ceruseră futuriștii, prin manifestul lor din primul deceniu al veacului XX. Alții au ajuns să proclame criza artei altfel, revendicîndu-se de la enunțul laconic al lui Arthur Rimbaud, care, cu 40 de ani înainte, spusese: „ideea de *frumos* s-a învechit". De fapt, nu „ideea de *frumos*" se învechește, ci *„ideea* de frumos", adică nu se poate demoda ideea că frumosul există și că trebuie să existe, dar cade în desuetudine concepția despre ce este și ce nu este frumos, despre ceea ce trebuie să fie proslăvit ca frumos prin artă, și ceea ce nu trebuie.

Climatul cultural al secolului XX a început prin a se afirma ca *un climat antiestetic*. De fapt nu era o opoziție față de orice artă și orice estetică, dat fiind că noile „isme", instaurate în numele acestei opoziții, devin ele însele estetici, se afirmă ca niște „curente artistice" cu caracter intolerant față de tot ce e în afara lor, așa cum îi stă bine oricărui nou curent care se respectă. Nefăcînd nici o excepție de la regula afirmării prin negarea trecutului, noutățile veacului s-au devorat unele pe altele cu o viteză și o voracitate compatibile cu ritmul accelerat al secolului mașinismului. Este vorba, la toate însă, s-a spus și se repetă cu fiecare nou „ism", de o opoziție față de estetica tradițională. De o opoziție manifestă, cel puțin. Dar există oare o estetică a tradiției? Una singură? Sau o serie, reductibilă la unitate? Nu cumva, din lunga serie istorică tradițională, „revoluțiile" artistice ale veacului XX au ales, pentru a i se opune, o singură îndrumare estetică, pe *cea imediat anterioară?* (cum se întîmplă întotdeauna cu curentele inovatoare). Analiza fenomenelor petrecute în artă demonstrează că opoziția aceasta s-a manifestat. S-a manifestat ea însă față de o singură îndrumare a esteticii tradiționale, oare, confundată cu întreaga tradiție? Unii autori sînt de părere că da, și o identifică tocmai cu estetica ultimelor decenii ale veacului XIX, cea care are la bază filosofia pozitivismului, filosofia burgheziei din epoca afirmării puterii ei. Dar, pentru a înainta în aceste analize, să confruntăm faptele, petrecute în spațiul unde s-au fiert, și dospit, și clocit, și refiert, formulele, rînd pe rînd scoase din pălăria de prestidigitator a istoriei artei secolului nostru: Parisul, orașul artelor de cel puțin două sute de ani, — și încă și azi centrul lor cel mai prețuit.

Ca toate „secolele" din istoria culturii, care n-au întotdeauna nici durata obligatorie de 100 de ani, („Secolul" lui Pericle a ținut trei decenii, al lui Ludovic al XIV-lea vreo șapte, iar „secolul de aur" spaniol, a durat de la 1554 pînă la 1680!), secolul al XX-lea artistic s-a născut la o dată care nu coincide cu prima oră a primei zile din primul său an calendaristic, 1901! Unii cred că-i pot descoperi nașterea cam cu două decenii înainte, alții o întîrzie cu cîțiva ani după pragul cifric. Pentru primii, (dacă e vorba de istorici de artă) secolul XX se naște odată cu întemeierea „Societății Artiștilor Independenți", la 1884, manifestare care legaliza doar existența „de facto" a unei estetici neoficiale, afirmată încă de pe la 1883, dacă este să-i recunoaștem lui Edouard Manet meritele de precursor al impresionismului, literalmente afirmat ca grup începînd din 1874. Într-adevăr *Dejunul pe iarbă*, operă care a suscitat atîtea discuții și a declanșat scandalul cel mare în lumea celui de al doilea imperiu francez, pudibondul Napoléon III însuși condamnînd-o ca „lipsită de decență" — așa cum secolul al XVI-lea condamnase *Concertul cîmpenesc* al

lui Giorgione, la rîndul lui inspirat dintr-un desen de Raffael, preluat și de Manet ca schemă grafică a *Dejunului* — e din 1863. Același Manet dăduse, cu un an înainte, la 1862, prin *Concertul din grădina Tuileries,* modelul compozițiilor tipic impresioniste, reluat de Monet și Renoir în special, reprezentînd grupuri de orășeni petrecînd în sînul naturii, în parcuri ori păduri, ori grădini de restaurante foburiene, tablouri cu accentul de interes deplasat de la portretizarea persoanelor la caracterizarea atmosferei, decise de lumina specifică a orei, în special. „Sous-bois"-urile lui Pissarro din 1862, expuse anul următor la întîiul „Salon al refuzaților" (unde se puteau vedea, întrunite, opere de Boudin, Cézanne, Degas, Guillaumin, Lépine, Claude Monet, Berthe Morisot, de Nittis, Renoir, Sisley) mărturisesc o atenție la fel de „impresionistă" acordată eclerajului și efectelor tamizării razelor prin frunziș. O viziune a labilității universului o înlocuia pe cea a stabilității lui. Era anul cînd Nobel a folosit întîia dată nitroglicerina ca exploziv. Dinamitarea devine o metodă de progres și în cunoaștere. În America încetase de curînd războiul civil; bisericile de toate confesiunile se simțeau amenințate de ideile cuprinse în „Originea speciilor", evanghelia transformismului biologic, pe care Darwin o publicase doar de trei-patru ani, dar care cîștiga adepți între intelectualii globului; (doi ani mai tîrziu Mendel avea să-și publice Memoriul despre hibrizi). Romantismul, revoluție domesticită și catagrafiată, se pregătea să sucombe definitiv, prin moartea corifeului său, Delacroix, pierzîndu-și pe cel mai important slujitor; realismul lui Courbet, demonstrînd neadeziunea naturii la idealuri făcea prozeliți, în atelierul de curînd deschis de acest maestru elevilor săi, unde avea să-l viziteze asiduu și Zola, iar arta oficială se replia dureros, meditînd asupra propriilor ei erori și rosturi,

prin reorganizarea școlii de Belle-Arte pariziene, fapt consumat la 1863, fără alt rezultat decît acela de a da studenților de mare talent, ca Nicolae Grigorescu, trimis acolo să învețe, senzația de organism mort, de la care n-are nimeni nimic de învățat, și care trebuie părăsit dacă studentul vrea să *nu* se anchilozeze. De cîțiva ani se expunea prin ateliere Whistler, iar Bracquemond descoperise *Mangwa* lui *Hokusai;* Corot și Daubigny impuneau Salonului Oficial o reîntinerire prin injecția puternică de plein-airism, lui Cézanne avea să-i dedice în 1886 același Emile Zola un elogiu în „Mon Salon". La 1867, anul revoluției mexicane, expoziția internațională din Paris avea să le comande pictorilor Courbet și Manet construcții de pavilioane după planul lor, doi ani mai tîrziu se vor stabili întîlnirile de artiști de la Café Guerbois, întrerupte din vara anului 1870, de la declanșarea războiului franco-german, pînă în vara lui 1871, după proclamarea celei de a treia republici și înfrîngerea Comunei. Tot timpul războiului, pe crucișătorul „Jérôme Napoléon", pînă în aprilie 1871, luptase marinarul Paul Gauguin, care nici nu visa încă la pictura pentru studierea căreia își va părăsi viața comodă și banală, de agent bancar, cinci ani mai tîrziu.

Estetica universului instabil începe să se impună și cîștigă teren.

Prima expoziție de grup a impresioniștilor, la 1874, coincide și cu moartea lui Millet. Se stinsese încă un slujitor al tradiției secolului al XIX-lea, poetul și idealizatorul unei țărănimi nobile și eroice, la data cînd se pun bazele „revoluționării" artelor plastice, pentru întîmpinarea, cu armele gata pregătite, a esteticii secolului următor, presimțită în aer. Tabloul lui Claude Monet, expus cu acest prilej, *Impression, soleil levant",* dă fără voia lui numele curentului, prin abuzul unui critic. Gauguin va participa doar la a 5-a expoziție a grupului, în 1880, la invita-

ția lui Pissarro, cu care lucrase la Pontoise în vacanțele lui de funcționar constiincios și tată-model de familie. Seurat va expune cu impresioniștii abia la a 8-a lor colectivă de grup, ultima, din 1886, doi ani după fundarea „societății independenților", care reunea 400 de artiști; masivă desolidarizare de arta oficială! Signac și Odilon Redon sînt dintre membrii ei fondatori, în 1884, și Charles Cross expozant. La al doilea „Salon des indépendants", cel din 1886, în anul participării lui Seurat și Signac la expoziția impresioniștilor, poetul Alfred Jarry îl aduce să expună pe Douanier Rousseau, prezentat de el ca un geniu, un sol al artei viitorului. Încă un pionier al istoriei artei secolului al XIX-lea, Monticelli, se stinge în 1886. Este anul în care Franța dăruiește Statelor Unite statuia Libertății din Portul New York, și Parisul primește darul, neintenționat dar mai de preț, pe care i-l face Olanda: pe Van Gogh, eliberatorul picturii din chingile rațiunii, cum îl primise la 1870, pe Rimbaud, eliberatorul poeziei. De altfel, nu e o coincidență că la 1886 i se publică „Iluminările" lui Arthur Rimbaud, inedite, și ia naștere revista „Simbolismul" („Le Symbolisme") dirijată de Jean Moréas și Gustave Kahn, în același timp în care Moréas își lansează „Manifestul", menit unei atît de zgomotoase cariere în literatură.

Arta nouă pare să capete drept de cetate: Felix Fénéon, întîiul critic care a înțeles fenomenul, expune teoria mișcării impresioniste, într-un volumaș intitulat „Les impressionnistes"; tot el ia apărarea „Salonului independenților" și teoretizează „Divizionismul", sau „Pointillisme"-ul impresioniștilor. Acestea sînt faptele preliminare. Odată cu luarea de conștiință a criticii contemporane, fenomenul artistic pare să-și fortifice el însuși pozițiile pe noile baze. Să le urmărim.

Pe urmele lui Cézanne, care tînjise să dea impresionismului „soliditatea și durabilitatea artei din muzee", Seurat întoarce viziunea dinamică a lumii, din arta impresioniștilor, într-alt sens decît fusese îndrumată inițial, și face din ea o viziune statică. Pentru el, pictura este „arta de a scobi suprafața pînzei" (*„l'art de creuser une surface"*), adică inserția celei de a treia dimensiuni, adîncimea spațială, în planul celorlalte două (lungimea și înălțimea pînzei), fără ca ochiul să o perceapă, această suprafață, altfel decît ca pe o suprafață. Așa-zisa „perspectivă plată" a divizionismului pointillist este rezultatul faptului că Seurat face din metoda diviziunii cromatice (acceptate și de impresioniști, dar în alt chip), un principiu nu analitic, ca la aceștia, ci constructiv. În locul unei picturi în *trompe-l'oeil*, în care imitația comportamentului retinei era idealul pictorului, tridimensionalizarea ne este oferită de viziunea lui Seurat ca fiind *construită* prin actul voit al unei inteligențe, creatoare a unui tip de spațiu altul decît al naturii.

De aici începe arta nouă, a secolului al XX-lea, se zice, și delimitarea pare licită: este vorba de prima luare de poziție împotriva idealului estetic al imitației naturii. Răsturnarea conceptului antic de *mimesis*, dacă era dorită, înseamnă că valoarea estetică este acum văzută de artiștii ce postulează aceasta, nu numai independent de raporturile frumosului cu adevărul — de vreme ce veridicitatea nu mai e legea viziunii artistice —, ci chiar împotriva adevărului, reprezentat de perceperea vizuală curentă a lumii concrete. Seurat face, primul, experiența *împotrivirii* la evidența datului exterior. Impresioniștii, care se doreau revoluționari și ei, păstraseră respectul întreg al atotputerniciei lumii externe asupra artistului. Se pare că Picasso ar fi afirmat odată, după o mărturisire a lui Roger Garaudy, autorul formulei de mare vogă

a „realismului fără margini", că pentru el „contra" are prioritate față de „pentru". Chiar dacă afirmația nu zugrăvește decît un temperament, și nu o metodă (căci, metodologic, oricine e *contra* a ceva, e în numele faptului că este *pentru* altceva; altfel, opoziția din principiu *față de orice* devine de-a dreptul anarhie a personalității, nihilism față de propria sa conștiință), ea e caracteristică pentru începuturile artei acestui veac, cele care au dus mai departe lupta cu „veridicitatea", lărgind brеșa făcută de Seurat.

Curentele de avangardă au început prin a se arăta *contra artei,* mergînd pînă la a promulga, în manifestele artistice, pentru care veacul nostru are o adevărată slăbiciune, abolirea oricărei estetici. Proclamîndu-se „pictor al celei de a 8-a zile a creației lumii" ziua de după repausul duminical al demiurgului, redus de propria sa suficiență — „virtute" burgheză — să se autoadmire, contemplîndu-și, mulțumit de sine, opera imperfectă, Picasso și-a revendicat rolul de critic al naturii și de „corector al creației divine". Paul Valéry spunea despre pictorul acesta că a pus capăt transcrierilor naturii, rivalizînd cu ea. De fapt, Picasso nu e un început, ci o continuare. Programatic, el e un revoltat, instinctual, nu. Picasso a fost *contra,* din principiu; mai întîi contra academismului, care pretindea să codifice modul de transcriere a naturii, și asta în numele naturii, pe care acest iberic pasionat n-o putea accepta redusă la scheme, secătuită de vlaga vitală. Apoi, pe rînd, contra „modernismului", care nega și el academismul, dar nega și natura, impunîndu-i supliciile arbitrarului. În sfîrșit, contra „primitivismului", care marca o întoarcere la natură, dar la una genuin reflectată, fără habar de vreo normă rațională a reflectării, din pur instinct pictoricesc. Pictorii cubiști din jurul anului 1909 și-au însușit concepția despre contemporaneitate formulată de un rival al lor,

neacceptat de nici unul: Matisse: El spusese: *„Ne naștem cu sensibilitatea unei anumite epoci de civilizație; nu sîntem stăpîni pe producția noastră artistică: ne e impusă!"*. Recunoscînd faptul, cubiștii au reacționat, mai întîi împotriva tipului de producție artistică impusă de „sensibilitatea epocii", apoi față de sensibilitatea epocii însăși. Prima revoltă a dus la afirmarea priorității naturii asupra artei, primatul existenței asupra gîndirii estetice. Faptul că idealului estetic curent i se opunea, cu forță de negație a „frumosului", natura, existența ca atare, adevărul obiectiv al unei realități neidealizate, și că această postulare a primatului existenței asupra gîndirii estetice face caracteristica majorității îndrumărilor artistice de la începutul secolului, fie ele expresionismul, dadaismul, suprarealismul sau cubismul, răspunde unei necesități dramatic resimțite de oamenii începutului acestuia de veac, anxios și violent. Un ideal estetic acceptat, o estetică gata construită, presupune, în dialogul dintre artist și lume, distanțarea reverentă, menținerea politicoasă în formulele convenience, conformismul viziunii, imposibilitatea situării artistului pe picior de egalitate cu realitatea, cu care să realizeze principiul vaselor comunicante, și vechiul ideal estetic, decurgînd din pozitivismul filosofic al burgheziei întronate, circumscria rolul artei la desfătare, la delectarea prin iluzie. Iluzionismul dominant în vechea estetică, ce se recunoștea sau se pretindea moștenitoare a Renașterii, tindea la conferirea plăcerilor estetice unor oameni trunchiați de alienarea la care obligă sistemul capitalist. Reacționînd instinctiv împotriva alienării omului și pentru integrarea lui, artiștii care au venit la începutul veacului să afirme „sensibilitatea noii epoci de civilizație", au trebuit să ia poziție, implicit, și împotriva artei de stil vechi, artei hedoniste acceptate de burghezie, fie că ea avea aparențele academis-

mului tradiţional, fie că îmbrăcase haina mai la modă a impresionismului, estetică a senzaţiei atotstăpînitoare, vis compensatoriu al unor sensibilităţi fin-de-siècle, tocite de frecuşul cu plăcerile oraşelor tentaculare. Avangardiştii renunţaseră la „reprezentare" în favoarea „prezentării". Imaginea mimetică, iluzionistă, este „reprezentare", adică, pe planul plăcerii, rememorare a senzaţiilor, aluzie la fericiri trăite, reîmprospătare a memoriei senzoriale, ficţiune dulce, legănătoare, compensatoare pentru insatisfacţiile traiului cotidian. Avangardiştii relegă sensibilitatea în depozitul de rebuturi, şi ficţiunea verosimilă odată cu ea, pentru că nu mai vor mîngîierile iluziei conţinute în imagine, în reprezentarea iluzionistică a naturii, ci vor remedierea răului, suprimarea izvoarelor nefericirii, prezentarea adevărului obiectiv, neidealizat, analizarea lui incisivă, nemiloasă, cauterizantă. Nu *interpretarea* lumii, conformă unui ideal estetic, o caută aceste curente moderne, ci *apropierea* ei prin artă, fără văluri, cu brutalitate. Să simţi şi să poţi spune ce simţi, e un pas mare. L-a făcut secolul al XIX-lea. Dar să renunţi la sensibilitate ca să spui *ce crezi despre lume,* e mai mult.

Respingerea idealului estetic care, instituit de partizanii unui statu-quo cultural, părea menit a propaga ideea armonismului social, a bunei înţelegeri dintre clasele societăţii, statornicite odată pentru totdeauna în formula statului burghezo-democrat, este de fapt reflexul unei concepţii, vroit sau nevroit *politice,* a artiştilor de avangardă. Realitatea, trăită nemijlocit, fără ecranul interpretativ datornic idealurilor estetice vechi, îşi revela într-un chip generator de angoasă, marea ei capacitate de a crea şi de a menţine durerea. Faţă de brutalitatea acestei constatări, acceptarea ar fi fost imorală. Printr-un mecanism, însă, lesne de înţeles, s-a spus, spectacolul deprimant sau desgustător al unei realităţi so-

ciale a cărei lege internă este producerea continuă a durerii şi menţinerea ei, a acaparat întreg cîmpul conştiinţei artiştilor care, prea ocupaţi să „prezinte" obrazul hîd al societăţii contemporane lor, au uitat că e vorba de realitatea socială a unei faze din evoluţia istorică a omenirii şi au substituit lumii întregi lumea burgheză. Revolta, care ar fi putut fi stenică şi vitală dacă artiştii n-ar fi uitat care sînt rădăcinile răului, a ajuns să fie o revoltă în genunchi. Unui „frumos" caduc şi amoral, ei i-au opus pînă la urmă un adevăr lipsit de frumuseţe, pentru că n-au fost în stare să priceapă cîtă frumuseţe include totuşi lumea, dincolo de stratul, lesne de pătruns, al realităţii hîde a societăţii prost organizate, pe bază de exploatare. Descompunerea capitalismului, intrat în faza imperialismului, accentuînd haosul social al lumii burgheze, a dus la paroxism şocul suferit de conştiinţele sensibile la durere ale artiştilor şi a provocat eflorescenţa malignă de polipieri, capabili să înăbuşe, prin proliferarea lor rapidă, însăşi arta, adică funcţia majoră a integrării estetice a omului în lume, polipierii existenţialismului: filosofia văicărelilor demoralizante şi a dezarmării în faţa aşa-zisei absurdităţi a întregului existenţei. Este rezultatul acestei inferenţe, în fond nepermise, abuzive, nemetodice, de la o situaţie social-istorică dată, la caracterele (chipurile) universal şi general valabile ale umanităţii dintotdeauna şi de oriunde. Dar dacă primii avangardişti nu şi-au dat seama de ilicitul acestei inferenţe, arta lor nu ne poate oferi nici un indiciu în legătură cu vinovăţia reală? Cea dintîi formulare a protestului faţă de mistificările organizate ale adevărului social prin artă, atîta vreme cît ea suportă tirania vechiului ideal estetic şi ţelul hedonistico-iluzionist propus de pozitivismul burgheziei, incapabile în fond de o atitudine estetică mai adîncă, îl constituie arta lui Cézanne, de

care s-a spus pe nedrept că ar fi începutul ex-

presionismului. Din ea s-au hrănit și Seurat și cubiștii, a căror primă ispravă, de îndată ce și-au formulat, în numele primatului existenței asupra esteticii, revolta față de vechiul ideal estetic, a fost să se revolte împotriva naturii însăși. «Pictorii cubiști distrug obiectul — spune Michel Seuphor în cartea sa „Pictura abstractă, geneza și expansiunea ei“ (Paris, Flammarion 1962) și îl reconstruiesc altfel, improvizînd liber cu mijloacele picturale, fără să țină cont de realitatea obiectivă [...] Logica lor proprie era să nu repudieze pe de-a întregul obiectul, refuzînd totodată să i se supună. În felul acesta, unghiurile de vedere cele mai riscante deveniseră licite în acest duel, în acest nou joc al dragostei dintre obiect și pictura propriu-zisă, joc în care adevăratul obiect a devenit curînd tehnica picturală însăși. La impresioniști, se știe, tehnica nu era mai puțin importantă, dar peisajul trebuia să rămînă mereu tot peisaj, pictura ideală fiind cea care ar fi reușit să dea spectatorului impresiile directe ale retinei pictorului ... Cu cubiștii e absolut altceva. Nudurile și naturile moarte ale lui Braque și Picasso din epoca lor mare nu-și mai dau de fel osteneala să fie recognoscibile ca atare. Ele vor ca privitorul să nu ia în seamă în tablouri decît elementele picturii ca pictură ...»

Deși acordă prioritate felului *cum* spun, față de *ceea ce* e de spus, cubiștii n-au ajuns totuși să vroiască a distruge obiectul. Voința de *construcție* este la ei superioară dorului de a demola. Picasso, omul zilei a 8-a a creației, nu se aplică la anihilarea ei, ci doar își exercită forțele demonstrînd suficienței „demiurgilor“ pozitivismului, care au proslăvit idealul estetic iluzionist, că lumea ar fi putut fi altfel decît este și că n-are de ce fi glorificată forța care a organizat-o defectuos. Picasso este la originea întregului *constructivism* al secolului al XX-lea, fără de tendințele căruia nu vom pricepe nimic din arta contemporană. Descoperirea tensiunii liniilor, a raporturilor de forță ale volumelor, a ponderii maselor și relaxărilor de tensiune decise de aparițiile spațiilor dintre volume, care sînt distanțări beligerante doar, nu armistiții, nu pauze ale energiei, corespunde cu energetismul din fizica secolului care a dat, prin Planck și Einstein, geometria lumii viitorului. Renunțarea la sensibilitate în favoarea construcției este un postulat al întregii arte moderne. Fiecare individualitate puternică l-a înțeles, însă, înlăuntrul curentelor de avangardă, în chip diferit.

Dintre manifestările „spiritului nou“ de care vorbea Guillaume Apollinaire, ca despre climatul general al nașterii artei moderne, sîntem obligați să delimităm etapele procesului care a dus la părăsirea cvasi-totală a artei de sensibilitate, și la înlocuirea ei cu o artă bazată pe construcție.

ARTA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ ȘI DUALITATEA IZVOARELOR EI FOLCLORICE

Foarte mulți artiști plastici români de astăzi își recunosc bucuros filiația operei lor din arta populară, titlu de noblețe, la care nu renunță nici cei ale căror experiențe de limbaj modern nu decurg direct din înțelegerea sistemului de schematizare a reprezentării lucrurilor lumii, pe care-l practică de peste douăzeci de veacuri poporul spațiului geografic Carpato-Istro-Pontic. Regăsirea legilor de constituire a schemelor abstracte din cadrul ornamenticii satului românesc, în compoziția savantă a celor mai rafinate limbaje aparținînd vechilor și noilor continente, sau trimiterile pe care literatura critică le face, vorbind de maeștrii picturii abstracte, la anumite zone de folklor plastic, contingui cu zona românească sau inexplicabil omoloage ei prin lexicul și morfologia motivelor, dau artistului tînăr din România, originar de cele mai multe ori din sat, convingerea că lecția de măiastră viziune pictorică foarte sintetică, a lumii, reduse la simbolurile ei pictografice, devenite elemente mnemotehnic ideogramatice, ori caligrafiate după repetarea unor izvoade străvechi autohtone, lecție pe care le-a dat-o încă din pruncie satul, nu este defel mai prejos decît cea pe care le-o poate oferi, pentru formația lor de pictori și sculptori, cunoașterea limbajului artistic vizual al contem-

poraneității, în mișcarea artei universale. Epoca modernă, saturată de pictarea aparențelor optice, (care s-a perpetuat cam șapte veacuri, din protorenaștere și pînă în vremea noastră), își caută de la un timp străbunii. Ea își reîntoarce azi privirile spre sintaxele abreviative, condensate, eliptice, ale artei perioadelor de cultură de-a lungul cărora a prevalat schema generalizatoare în pofida aspectului vizual concret, păstrat și el, prin esențializarea imaginii concretului, prin geometria arhitecturii lui secrete, subiacente. Această metodă s-a adăugat stlizării realului abia după ce fusese folosită spre a da corp irealului, bănuit a-l fi căptușind, acest real concret. Dar ne este cu atît mai mare surpriza — dacă am acceptat că în arta satului românesc abstracția modernă are un echivalent — să constatăm că și *imaginea fizioplastică*, predilectă pictorilor concretului optic, este la fel de datornică lumii satului și tradițiilor ei. Explicația științifică reală dată pînă acum de etologie, ramură nouă a filosofiei comportamentului uman legat de mediu și de muncile la care acesta supune omul, ne obișnuise să înțelegem de ce, în faza statornicirii lor, cînd mijloacele de viețuire și le așteaptă de la roadele pămîntului cultivat, oamenii deveniți agrarieni pierd tot mai mult din vivacitatea senzorială ca și din gustul pentru observația concretului și pentru nararea evenimentelor vieții, trăsături dominante în perioadele anterioare, mai întîi vînătorești paleolitice, sau păstorești mai apoi, în neolitic, și cîștigă, — în schimbul declinului imaginii fizioplastice, reproducătoare a naturii, — o nouă capacitate: aceea de a figura imaginarul, nevăzut, ne-naturalul, miraculosul (posibil), sau numenalul, încercînd să exprime, prin ideograme abstracte, prin scheme imagistice noi, create anume pentru asta, forțele ce prezidează la obținerea recoltelor bogate, sau să conjure apotropaic forțele ce nu-s prielnice vegetației și să le combată. Eram dispuși să

apreciem ca firesc faptul că toate etniile sta-

bile, cu o dominantă economică agrară, tind spre abstract, în timp ce acelea nomade încă, vînătorești sau pastorale ca bază economică endemică în sînul lor, sînt închinătoare celui mai acut tip de fizioplastie, artei de observație a naturii și de narațiune a faptelor, cu spirit naiv-anecdotic, ori cult-epic.

Și iată că, înlăuntrul spațiului predominant agrar al satului românesc, atît arta tradițională cît și cea modernă ne arată o legătură la fel de puternic stabilită între formele narației și observației naturii din cadrul realismului modern în diversele lui ipostaze, pe de-o parte, și fundamentele comportamentale, paideumatice, profund ancorate în subconștient, ale românilor de structură psihică rustică dedați artei și profesionalizați. Ni se revelează o corelație foarte elocventă între produsele de circulație mare și de difuzare certă pe ambele versante ale Carpaților, pe care creatori săteni bine-știuți, ca Picu Pătruț crîsnicul din Sălișteși iconarii pe sticlă ai sfîrșitului de veac XVIII și ai secolului XIX, le elaborează, în atîtea genuri felurite, pe de-o parte, și creațiile contemporane ale unor artiști plastici, cărora stilul satului de munte carpatin le dă temelia concepției lor artistice, slujite cu o cunoaștere deplină a mijloacelor oferite de progresele de limbaj.

Pot fi expuși lîngă operele populare ale veacului trecut, artiști de azi care nu fac grup între ei și cărora tiparul de croi al imaginii țărănești le este străin, ori cel puțin neprezent în minte. Nu-s nici „naivi" ca să mimeze — după școlarizare — ingenuitatea autodidactului, nici contrafăcuți, sofisticați de vreo deviație „rafinată" a gustului, care să-i întoarcă la „rădăcini", ci se conformează fiecare propriei lui viziuni, neprogramatic, firesc. Alții sînt din regiuni extracarpatice, și nici măcar nu-s toți din ținuturi cu sate de munte. Și totuși, unitatea subterană a stilului lor, profund omogen prin sevele ce le hrănesc viziunea, a felului lor de a „iconiza" lumea și viața, cotidianul și nu-

menalul, sare în ochi chiar și celor ce n-au pus niciodată în relație cele două realități: satul și arta contemporană. Să fie, poate, cumva, datorită faptului că în satele românești, și mai cu seamă în cele de munte, ocupația plugărească nu e singura, ci se îmbină și cu creșterea vitelor, cu păstoritul? Antropogeografii vorbesc de Săliștea Sibiului, dar nu numai de Sălișteși de așezările ce se întind sub ambii versanți ai Carpaților, în Perșani, pe platforma Branului, în Oltenia între Gilort și Motru, etc. etc., ca de sate ce-și scot mijloacele de trai nu numai din agricultură, ogoarele fiind insuficiente pentru a hrăni populația timp de un an, și prea sus situate ca altitudine, deci nepermițînd decît riscate culturi cerealiere și obligînd astfel la dublarea plugăritului cu oieritul. Este, poate, în firea țăranului satelor de munte românești, să se comporte și ca un agrarian, ca un statornic, imaginativ, înclinat spre filosofare în forma ei mitologizantă (basm, legendă, baladă etc.), dar și ca un păstor veșnic solicitat de alte situri geografice, neintrat în rutina unui loc, om cu o plurisenzorialitate vie, neștirbită, datornică unui imbatabil simț de observație a naturii și tinzînd spre păstrarea *neoteniei,* spre păstrarea bogăției complexelor senzoriale, stufoșeniei simili-copilărești a impresiilor, narate cu elan și cu haz, în pline-de-miez-imagini, ce reflectă realitatea imediată, lumea satului, ogoarele, plaiurile prin care-și perindă turmele de la datul ierbii în fir și pînă la pîrjolirea verdelui ei de către brumele toamnei. Dubla ocupație dă o dublă situare a insului în fața lumii. Dialogul cu cosmosul nu se reduce la simboluri scriptice, la ideografie; și decalcul fizioplastic, redarea plină de savoare a aspectului optic nemijlocit, concurează la acești plugari-oieri arta neotenică a transhumanților. O lume a basmului și miturilor tradiției, ce s-ar putea foarte bine constitui într-un sistem coerent de explicare mitologizantă a lumii, se îmbracă în aspec-

tele cotidianului sătesc, și este miraculos pen-

tru criticul artei moderne să recunoască, pus pe urma acestei trăsături specifice prin lectura studiului ei, că în imaginile forjate de către oamenii satelor românești în perioada trecerii spre o cultură scrisă și ilustrată prin secvențe desenate, privelișiea mediului celui mai imediat, cel al satului din care artistul se trage și al naturii în mijlocul căreia trăiește, privelișiea cotidiană a decorului acțiunilor, ca și acțiunile ultraobișnuite ale vieții curente, beneficiază de privilegiul aceleiași tendințe spre numenal, spre sacralizare, ca și tărîmurile legendelor biblice. O coborîre a terenului sacrului în lumea prezentului rustic se operează în același timp cu înălțarea aspectului celui mai banal trai zilnic sătesc la rangul de viețuire a esențelor, a numenalului și a sfințirii, astfel, a tot ce este fapt de viață al omului, ce-și resimte în cel mai mic act al său răspunderea față de întregul cosmic, legătura cu viața globalului universal din care se simte parte și cu care își afirmă solidaritatea prin însăși acceptarea ritualului trăirii vieții date, după tipicul unei tradiții colective.

Teza aceasta îmbogățește putința de descifrare și de interpretare a tipului de artă modernă pe care-l practică nu puțini din artiștii, pictori mai ales, dar și graficieni și sculptori, din perioada contemporană. Procesul de exercitare a unor funcții neotenice ale psihicului, necitadinizat în esență ca putință de a ordona viziunea genuină, le-a fost permis de o educare prin obîrșia lor rustică și prin viețuirea, în perioada copilăriei și adolescenței, în regiunile de sat atît de impregnate de tradiția noastră culturală străveche, procesul acesta de constituire fizioplastică a imaginii își are rădăcinile în fondul adînc național al viziunii despre lume al colectivităților restrînse din care se trag. Imagierii populari ce le-au fost înaintași artiștilor contemporani de acest tip sînt, dincolo de diversitatea stilurilor personale ori de grup pe care aceștia le forjează, dezvoltă și practică, pre-

zenți continuu în chip neexplicat, de la-sine-înțeles, firese, și cu atît mai autentic. Înrudirea dintre arta de observație, dintre expresia de formulă fizioplastică, a artiștilor noștri contemporani, și arta imagierilor populari, prin comparație poate pleda pentru cu totul altceva decît statismul unor formule ne-varietur, ca acelea care se impută artelor practicate tradițional de prea mult timp, celor ale Orientului, perpetuate de milenii. Împietrirea în forme de viziune și de exprimare a viziunii este străină spațiului nostru cultural. Carpatinii orășeni de azi și carpatinii rustici de ieri nu-și răspund prin repetări de motive, identice ca factură și mesaj, ci prin rapeluri, prin reluări de teme și de sentimente exprimate similar, la nivele diverse de evoluție socială și artistică, la cotele de intersecție noi ale curbelor de nivel ce indică progresele învățămîntului artistic și cultivării estetice în vremea noastră, intersectate cu abcisa și coordonata permanențelor afective și senzoriale ale unui popor organic dezvoltat în sînul unui sistem de referință la natură și cosmos, păstrat suveran peste timp și dăinuind prin treptele evoluției lui psihice, de la inocența reacției genuine în estetica inconștientă a acceptării marii ordini a lumii și pînă la semeața încumetare a analizării ei științifice și a repetării imboldurilor date de cunoașterea ei, către o creație la fel de organicist concepută, care să i se integreze fără resturi și fără tăgadă.

Oricît de diferențiați ar fi ei ca metodă de constituire a imaginii ori ca fel de a o realiza concret, picturalmente și grafic, artiștii contemporani pot ilustra această pornire quasi-generală a pictorilor români către investirea realității imediate, a naturii, cu sensul numenalului și al esențelor eterne, întrevăzute cu fermecată uimire în chiar curgerea necontenită a clipelor cotidianului. Înălțate astfel la rangul valorilor nepieritoare ale veșniciei, realizate mozaicat, din crîmpeie disconținui, dar cu atît mai prețuite cu cît sînt scăpătări greu de surprins

ale unor tensiuni de spirit costisitoare pentru cel ce le încearcă, imaginile artei noi se înrudesc prin consensul lor în ceea ce privește eternizarea efemerului, perenitatea clipei vrăjite care încîntă, clipa cea repede cîntată de Eminescu, regretată de mare poet, pentru înăcreătura ei de veșnicie cu care ne străfulgeră viețile: „Nu e păcat / să ni se lepede / clipa cea repede / ce ni s-a dat?".

Conservarea nestematelor extrase din „cotidianul conform cu veșnicia" al satului românesc este întreprinderea — soteriologică dacă vreți, capabilă să-i servească artistului temeiurile salvării Eului său peren de măcinarea zimților clipei — comună acestor artiști, grupați sub acest stindard stilistic de exemplaritatea demersului lor creator.

„PRIMEJDIA ARTEI"

„Primejdia artei" este o problemă socială de multă vreme formulată, cu sau fără dreptate. Nu justificarea reală a tezei acesteia, ci valoarea ei pentru conștiințe interesează; pentru că, în fond, ceea ce determină acțiunea socială este o anumită concepție a legiuitorului, întemeiată de multe ori nu pe datele precise ale explicării cauzale, ci pe impresii sau presupuneri, pe jumătăți de informație asupra obiectului, pe insuficiențe de înțelegere a fenomenelor.

Condamnarea platoniciană a artei, citată de obicei ca să ilustreze neînțelegerea pentru faptul estetic a celui mai artist totuși dintre gînditorii Antichității, se explică însă prin rațiuni de ordin mai înalt decît simpla deficiență a înțelegerii simpatetice.

Într-o societate de tip noocratic, bazată pe noblețea spirituală a membrilor săi, (o societate spiritualist-aristocratică), în care suprema lege era conștiința rolului civic al fiecăruia, orice ingerință sentimentală în programul strict rațional-determinat al cetățeanului însemna desigur o primejdie pentru integritatea acestuia și o derogare de la legile rațiunii diriguitoare.

Arta, nivel inferior de cunoaștere prin imitare, (mimesis), prin imitarea naturii adică, la rîndul ei imitație a ideilor arhetipice, nu pre-

zenta pentru gîndirea autorului „Republicii", numai neajunsul acestei duble contrafaceri a realității celei adevărate, (adică a celei „ideale"). Ea își cerea condamnarea și prin caracterul de senzualitate implicat, ca una ce se adresa cunoașterii prin simțire promovînd în felul acesta simpatia față de lumea inferioară ca nivel, a sensibilității.

Nu e greu să avem, mărginindu-ne la consecvența teoretică a sistemului, justificare în cadrul conștiinței lui Platon, pentru nedreptul exil al artei din cetatea ideală.

Mai dificil ne pare să încercăm a descoperi legătura interioară, în cadrul sistemului organic, dacă cel dialectic articulat nu există, între natura muzicală prin excelență a unui gînditor al străfundurilor oceanice omenești, ca Friederich Nietzsche, și neașteptata lui repudiere a muzicii, care a surprins atît pe contemporanii săi.

Sînt cunoscute împrejurările și amănuntele procesului intentat de titanul acesta, exemplu tipic al germanismului, spiritului la fel de germanic dar și de universal, exprimat în muzica nouă a lui Richard Wagner, în numele căruia Nietzsche jurase un timp ca în numele divinității sale de păgîn. Nu încercăm a le readuce în amintirea cititorilor, implicațiile lor biografice și psihologice fiind cu mult prea bogate decît să se poată lăsa prinse în cele cîteva rînduri ale unei grăbite notări cum e cea de față. Altul este motivul însemnărilor acestora, nu mai puțin important totuși: se cunosc temeiurile fragmentelor adunate sub titlul *„Menschliches, allzumenschliches"*,[1] — opinii, sentințe, aforisme, grupate arbitrar, sau negrupate, fără continuitate, fără logică, fără altă valoare decît a mărturiei implicit incluse, spontan, necontrafăcut, liber.

În primul volum din seria aceasta, („Călătorul și umbra sa"), există o notă cu titlul „Muzică și boală". „Primejdia muzicii noi este că ea ne prezintă cupa deliciilor și a sublimului — scrie Nietzsche — cu un gest atît de captivant și cu o asemenea aparență de extaz moral, încît cel mai moderat și cel mai nobil sfîrșește întotdeauna prin a sorbi cîteva picături mai mult decît trebuie. Această minimă desfrînare, repetată la infinit, poate să aducă final o alterare a sănătății intelectuale, mai profundă decît aceea care ar rezulta din excesele cele mai brutale: Astfel ca într-o zi să nu mai rămînă altceva de făcut decît evadarea din grota nimfelor, pentru a ne întoarce, prin valuri și primejdii, spre Itaca visurilor și sărutărilor conjugale, mai simple și mai omenești, — pe scurt, regăsirea căminului".

Nu e o condamnare propriu zisă. Dar pentru ca Nietzsche să sfîrșească atît de contrariu naturii sale, pledînd pentru o întoarcere la bucuriile simple, omenești, ale confortului sufletesc și echilibrului, după ce a denunțat valorile comodității ca fiind proprii menținerii într-o mediocritate criminală, impediment la crearea supraomului adică, trebuie să se fi produs într-adevăr ceva. Primejdia „muzicii noi", a muzicii pe care o proclamase „a viitorului", în care recunoscuse corespondentul artistic al eticii preconizate ca singura „etică de stăpîn" posibilă, trebuie înțeleasă nu sub raportul „minimei desfrînări" de care vorbește, trădînd o concepție neașteptat de moralizantă, ci desigur, sub unghiul de vedere al filosofiei neîndurării. Etica supraomului exclude „sentimentalismul", implicațiile afective ale raporturilor dintre lume și om, pentru a exalta tăria cruzimii de a considera orice altceva decît propria persoană, drept mijloc de afirmare a acesteia.

Or, arta în genere, și mai cu seamă muzica, acest subteran tunel de care armatele senzațiilor lumii exterioare se slujesc pentru a pătrunde în cetatea spiritului subiectiv, prin surprindere, cu toate porțile ferecate cu grijă ale acestuia, arta este prin natura ei o aspi-

[1] Omenesc, mult prea omenesc.

 rație de unificare a conștiinței cu non-con-

știința, a omului cu lumea prin legăturile inefabile ale reacțiilor simpatetice.

Primejdia de care se teme Nietzsche este influența pe care arta o poate avea asupra spiritului uman (dispus firesc spre fraternizare cu totalul existenței), spre a-l hotărî să considere orice făptură a naturii drept o entitate autonomă, creată pentru scopurile ei proprii și prin urmare neadaptîndu-se, decît printr-o siluire a misiunii ontologice cu care e învestită, la rosturile omului. „Sănătatea intelectuală", de a cărei detracare prin artă se teme Nietzsche, este luciditatea pragmatică a candidatului la supraman, a cărui rîvnă de auto-amputare afectivă se vede zdruncinată prin înmuierea sentimentală a strășniciei voinței, prin simpatia între regnul naturii și cel al spiritului, adusă de artă. Benefică și binecuvîntată culpă!

Condamnarea artei din perspectiva voluntaristă este ceea ce face rațiunea existenței sale, gîndind în spirit umanist.

ARTA CONTEMPORANĂ ARTA TENSIUNII LUCIDE

Climatul spiritual al veacului nostru, dacă e să fie reconstituit din arta pe care o produce, demonstrează o *tensiune* greu de găsit în oricare altă epocă a istoriei culturii. Parcă niciodată creatorii de valori artistice n-au fost puși în fața unor probleme mai spinoase, mai greu de rezolvat, parcă niciodată consumatorului de artă nu i s-au cerut atîtea eforturi ca să ajungă a gusta ceea ce trebuie să-i placă pînă în cele din urmă dacă se mărturisește solidar cu un sistem de valori! Laborator în care se modifică, se retopesc și se trec prin lamura focului revoluționar conștiințele, secolul al XX-lea repudiază confortul psihic facil, cît îi privește pe oamenii închinați o viață culturii, și-l face nedurabil, dacă o dată tot s-a instaurat în sufletul vreunora dintre ei, lăsîndu-l pentru amatorii de plăceri ieftine. Tensiunile izgonesc confortul din chiar formula sufletească a celor ce fug de tot ce înseamnă lipsă de efort, obligîndu-i la crize lăuntrice capabile să-i restructureze, să-i reclădească pe baze mai trainice. Contemporaneitatea ajută la plămădirea unei umanități superioare, ajunse pe o treaptă de evoluție spirituală înaltă. *Stirb und Werde* . . ., formula de viață a lui Goethe, devine obligatorie în veacul nostru pentru orice om capabil de un dialog cu sine însuși și cu lumea: „Mori ca să fii!" . . ., sau „Renaște-te

din propriile-ţi prăbuşiri şi dezastre!". Evident, gravitatea tragică a destinului uman în epocile istorice revoluţionare nu e resimţită nici de toată suflarea omenească şi nici tot timpul vieţii, chiar de cei care-o văd căptuşind cu un plus de valoare eroicele eforturi ale popoarelor de a-şi croi o istorie mai pe potriva lor decît în trecut. Există, desigur, un strat de conştiinţă în care tensiunile crîncene ale geografiei spirituale contemporane se rezolvă la nivelul impulsurilor instinctuale către autoconservare şi confort. Căutat în trăirea imediatului savuros, în beţia clipei prezente, *„sans lendemain"*, fără perspectiva celei următoare, acest confort, îndeajuns de frecvent rîvnit acolo unde nivelul de trai sporit incită la realizarea deplinei feerii senzoriale, n-are nimic reprobabil şi este expresia vitalităţii mulţimilor ajunse să se bucure de viaţă mai din belşug, (şi nu doar pe apucate ca în trecutul veac al începuturilor penibile ale maşinismului); dar, deşi licit şi dezirabil, nu este şi confortul conştiinţei, chiar dacă e al trupului, cît timp se fuge de gîndire! Un temperament, adică o filosofie, se poate echilibra la nivelul confortului întru feerie senzorială, reiterată zi de zi. Nu şi o conştiinţă, care, însă, ca să-şi simtă resorturile echilibrate, caută răspunsuri la nişte întrebări, pe care nu poate să nu şi le pună, nu! Oamenii trăiesc în lume, oglindesc lumea în conştiinţă, ajung să-şi descifreze articulaţiile mecanismului practic şi operează cu deducţiile permise de experienţă, pentru a prevedea şi preîntîmpina evenimente şi procese firesti cu care viaţa personală e pusă astfel practic de acord, spre a se putea menţine şi spre a prospera, dar simpla relaţie *practică* a omului cu lumea mulţumeşte numai conştiinţele ajunse la un grad foarte puţin evoluat de dezvoltare umană. Complexitatea vieţii moderne impune meditaţie, dincolo de gîndirea practică elementară, impune gîndire mai adîncă, asupra rosturilor acţiunii

pe care insul s-a angrenat să o perpetueze cotidian, asupra necesităţii şi finalităţii faptei individuale, asupra concertului faptului fiecăruia cu finalităţile colective. Cine spunea că *modernitate* înseamnă *„conştiinţă a istoriei"*, a rolului soartei colective în destinul individual, înţelegea mult din structura omului contemporan. Tot Goethe a proferat mai întîi adevărul *„Schicksal ist Politik!"*, fundamentînd astfel nu numai dreptul literaturii moderne de a-şi vedea „tragedia", ca gen, justificată de o nouă concepţie a destinului în afară de *moira* antică, ci şi dreptul modernului istoric, modernului epocii noastre, de a-şi revendica măreţia eroului tragic în evaluarea faptelor cotidianului celui mai anonim, fără teamă de ridicol. Cea mai bună parte a noii literaturi demonstrează aceasta, fie că e vorba de o emisferă sau de cealaltă a globului, cea mai bună parte a artei contemporane se resimte de pe urma unei asemenea gîndiri implicînd *responsabilitatea*. Este ştiut că în cadrul operei de artă se mărturiseşte întotdeauna o filosofie; o concepţie de viaţă, o imagine despre lume stă la baza mitului sau metaforei pe care o propagă arta, cu tendinţa de a face din imaginea artistică respectivă o purtătoare a unei mitologii noi, capabile să revalorifice lumea şi omul, raporturile dintre ins şi univers, dintre individ şi societate, dintre conştiinţă şi natură, într-un chip nou, original, adecvat psihologiei moderne, adică simţitoare la istorie, a creatorului de artă de azi.

Dar la fel de bine ştiut este că adeseori, „filosofia" implicată în opera de artă nu este de fel produsul unei lucide gîndiri teoretice care să fi pus în ecuaţie datele certe şi probabile desprinse din cunoaşterea critică a lumii, ci este doar „generalizarea unei stări de spirit momentane" a artistului. Orice aventură a eului, privindu-l în chip inexorabil, se absolutizează. Sentimentele produse de contactul omului cu un obiect extern se stabi-

lesc, la origine, pe baza chipului cum acest obiect extern vieții insului i se înfățișează ca dezvoltînd cu el un tip de relații prielnice ori defavorabile subiectiv. Sentimentele în legătură cu obiectele devin, din *obiective*, (adică generalizabile), sentimente *subiective* (restrînse la experiența individuală a subiectului), și se traduc în *reacții* și *dispoziții* ale conștiinței acestuia. Dînd glas acestor reacții și dispoziții, prin opera de artă autorul impune și celorlalți, semenilor săi, aceleași sentimente reactive și dispoziționale în relația cu obiectul dat. Psihologia lui particulară se generalizează; extensia ei o ridică la proporțiile unei mitologii. Giuseppe Ribera, ca părinte al unei fiice seduse de viceregele Neapolului, persoană suspusă împotriva căreia n-avea cum acționa, își refulează dorul de răzbunare extinzînd psihologia lui de crucificat la tot universul; tema martirajului, a *durerii* produse de *forță* și a neputinței de a înlătura durerea, devine mitul explicativ al întregului mecanism al lumii. Pe Rembrandt îl oprimă prejudecățile unei societăți bigote și lipsite de orizont spiritual real, pe care tragicul poet abisal al picturii olandeze o resimte ca pe o noapte generalizată; psihologia pictorului scos din lege și livrat solitudinii fizice și morale se extinde asupra soartei omului, lumina emergînd anevoie din bezne și luptînd cu negura cleioasă a prefabricatelor gîndirii unei colectivități neevoluate sub raportul conștiinței, în cadrul unei civilizații cu atît mai nocive cu cît mașinăria ei e mai bine pusă la punct materialmente. Rembrandt are un *Weltanschauung* pesimist, însă? N-aș zice! Lumina unei frunți gînditoare sfîșie la el întotdeauna cleiul moral al nopții sociale în care-i fusese dat să trăiască, întemnițat în prejudecățile mediului, cînd el avea o gîndire proprie atotcuprinzătoare. Pesimistă nu e filosofia de viață a lui Rembrandt. Pesimist nu este ceea ce se cheamă ***viziunea lui de lume***, ci acel *Lebenswelt*

(orizontul vieții trăite), care la el indică procesul dizolvării interne a unui sistem social neviabil.

Cînd spun că arta *implică filosofie*, nu mă gîndesc neapărat la *sistem* filosofic, la un chip instituționalizat de cunoaștere, la ceea ce Edmund Husserl numește *„natura matematizată"*.

Cultura clasică da, cultura clasică implică tocmai un asemenea sistem de cunoaștere instituționalizat, pentru orice operă de artă. Dar dacă verificăm aceasta pentru Elada secolelor V și IV înaintea erei noastre, dacă prezența unei raționalizări matematice a naturii este perceptibilă în cultura clasică a Renașterii, dacă ea se vădește încă vitală în clasicismul începutului de secol XIX, este greu de susținut că arta perioadei elenistice, de la secolul III î.e.n. la secolul IV al erei noastre ar fi la fel de fundamentată rațional, sau că barocul, propulsor al unei arte de fantesie și temperament, ar fi mărturisind un *Weltanschauung* de tipul organizării echilibrate a lumii prin rațiune, mai degrabă decît un *Lebenswelt* al impulsurilor iraționale și al teoriilor imaginare ce robesc eul.

Arta modernă, de care se vorbește întotdeauna greșit la singular, nu este *una*. Nu fac aluzie la multitudinea *„ismelor"* ei. Ele sînt reductibile, în fond la două: raționalismul înglobează o bună jumătate din ele, tendința irațională include cealaltă jumătate. Pe același teren de cultură pe care s-au constituit filosofiile iraționaliste moderne, se constituie arta contemporană cu cel puțin jumătate din domeniul ei actual.

Lumea actuală a ajuns la o cunoaștere științifică mult mai înaintată decît lumea Eladei antice, ori lumea Renașterii, ori epoca clasicismului veacului trecut. Totuși, dacă aceste epoci făcuseră din artă un sistem de semne capabile să transmită semnificațiile unei gîndiri matematice despre natura, can-

tificabilă pentru raționalismul clasic, lumea contemporană nu mai reușește să dea prin arta ei echivalentul imagistic, mitologizator al sistemului de cantificare a naturii din ziua de azi. Știm multe despre structura materiei, despre microcosmosul explorat cu microscoape electronice măritoare de sute de mii de ori, cum știm multe și despre structura astronomică a universului, despre macrocosmosul cercetat cu telescoapele optice pînă la distanțe de miliarde de ani-lumină, și cu telescoapele-radiofonice pînă la distanțe de zeci de miliarde ani-lumină. Avem teoria spațiului-curb (Lobacevski) și a cuantelor (Planck), a relativității universale (Einstein), dar nici o artă n-are încă meritul de a le fi putut traduce optic într-un sistem coerent de semne. Instituțională, știința modernă rămîne, în ansamblul ei, un chip nou de cantificare a naturii, de matematizare a vieții, fără corespondent imagistic în arte. Semnele artei au încetat să mai slujească ori să mai traducă realitatea pe baza *Weltanschauung*-ului științific contemporan. Dimpotrivă, de la apariția Nabismului și Expresionismului încoace, ideea de a da artei substratul unei trame sistematice, ținînd să încadreze într-un sistem de semne experiența lumii obiective, a pierdut treptat din teren.

Cele mai multe din curentele care folosesc imaginea plastică drept limbaj de transmisie a unei gîndiri, recurg la un *Lebenswelt* trăit fără grija sistematizării obiective, cantificării lui raționale, interpretării lui matematice, previzibilității desfășurării lui. Chiar și curentele care folosesc o rigoare matematică în limbaj *(Cubismul, Suprematismul, Abstracționismul* gen M o n d r i a n), raționalizează doar sistemul de semne, mărturisindu-și totala lipsă de intenție cînd e vorba de a matematiza fluxul „incognoscibil" al realității.

Arta poetică ce cîștigă teren, în plastică întocmai ca și în celelalte arte, este departe de a mai postula predarea, prin imagine, a

unui sens interpretativ al experienței trăite în legătură cu obiectul. „Inobjectivul" și „informalul", „nonfigurativul" pretind nu să matematizeze, cantificînd-o, informația pornită de la simțuri, ci să o excludă din procesul cunoașterii, dîndu-i votul de blam al incapacității de adecvare la obiectul real al cunoașterii.

„Caut în vizibil dimensiunea pierdută" — scrie poetul și filosoful contemporan R o g e r M u n i e r, elev și traducător francez al lui H e i d e g g e r, descriindu-și stările poetice într-unul din caietele recente ale publicației „Courrier du Centre International d'Études Poétiques" (Nr. 58). Această *dimensiune pierdută* a vizibilului este pentru Munier „invizibilul", care „nu e invizibil decît tocmai pentru că trece în vizibil și îl produce, decît tocmai pentru că devine el însuși vizibil dispărînd". Concepția, eseistic formulată, vine din ipoteza atomistă, verificată de știința actuală ca valabilă: tot ce vedem este, pentru fizicianul atomist, mai puțin *real* decît realitatea ultimă ce fundamentează aspectul aparent al lucrurilor lumii acesteia, realitatea atomică și infraatomică, geometrizabilă și cantificabilă, ea, în fond, dar de o matematică fără legătură cu aparența văzută. *„Fizica* e prezentă în lume ca loc de țîșnire a absolutului" ... scrie Munier. „Ea este [...] cunoaștere nemijlocită a ceea ce se refuză dăruindu-se".

Incapabili să surprindă în *vizibilul diurn* semnele acestei realități fizice profunde, profund matematice, pictorii dematematizează aspectul văzut al lumii. Nemaiînțelegînd realitatea, ei o *neagă*, sau caută să o *facă din nou* în actul creației. Cum arta nu mai poate fi sistem de semne pentru cunoașterea instituționalizată a unei naturi cantificabile, o parte din artiștii contemporani apucă drumul calificat de alt poet, elvețianul Georges Haldas, drept singurul licit „într-un univers în care ignorăm tot": și anume, drumul expri-

mării reacțiilor nemijlocite ale impulsurilor corpului, căci el singur exprimă cu certitudine lumea: „*cet univers qui a notre corps pour siège*“ scrie Haldas în „Genèse d'un poème“, (Nr. 57 al Curierului amintit). Criticul Marcel Raymond, autorul unei cunoscute cărți intitulate „De la Baudelaire la Suprarealism“, scria într-un eseu despre „Scriitor și limbaj“, tot acolo, că „lucrurile sînt un intermediar, un *medium*, un cifru, și în definitiv un limbaj, între lumea care ne cade sub simțuri și o ultra-lume“ ... care poate fi și fundamentarea ei fizico-matematică în fond. Că a picta obiectele reale, văzute în jurul său, ca pe niște semne ale unui cifru menit să dezvăluie o realitate mai adîncă decît cea văzută, poate fi pentru artistul de azi mult mai tentant decît a reproduce obiecte fără nici un alt scop decît perfecta lor redare plastică, fetișizată, devenită scop în sine, putem foarte lesne înțelege azi, cînd obiectivul și pelicula în culori, perfecționate, și-au preluat pe seama lor grija reproducerii lumii oglindite vizual. Limbaj, arta transmite: că transmite un *chip de interpretare* a lumii obiective sau o lume care *se face* odată cu opera, o lume subiectivă, teoretic e același lucru. Să nu uităm că prin operă, prin receptarea ei de către privitor, un semnificat trece, dincolo de semnele care-l conservă, dintr-o conștiință într-alta. Acesta e mesajul artei. Răspunderile creatorului derivă din acest fapt al *transferului de semnificații*. Trezim în cugete ecouri. Ele continuă să acționeze și după ce cauza lor a dispărut. Punem sub ochii a mii și mii de oameni o operă. Ea poate fi produsul necesar, autentic, sincer, al unei conștiințe care dă, în sistemul de semne adoptat, o telegramă sensibilității semenilor, cunoscuți și necunoscuți, contemporani sau încă nenăscuți. De este așa, autorul operei își perpetuiază existența ca gînditor, prin operă, operînd transformări în conștiințele receptive. Dar

dacă cumva el a conservat, fără simțul răspunderii, reacții și dispoziții subiective ce nu pot fi generalizate fără primejdie, nu e criminal să le propage? Și încă indefinit, ca timp?

Nu cred că problema esteticului se poate rezolva în afara conștiinței etice și teoretice. A reacționa în chip dezorganizat, nebunește arbitrar, la solicitările lumii, societății, istoriei, naturii, este posibil, — nu știu cu cîte șanse de a realiza fericirea personală, — dar nu e licit, căci periclitează semenii. Chiar și afectat profund de faptul incongruenței dintre aspectul văzut și cel real, invizibil, al lucrurilor, pictorul n-are dreptul să procedeze ca un creer electronic „înnebunit“, în care s-a introdus ca program o ecuație absurdă, cum ar fi în matematici radicalul unui număr negativ. Căci dacă reacțiile creerului electronic sînt imediat cenzurate cînd a luat-o razna, și calculele lui nu mai sînt transmise drept ordine de acțiune, ci aruncate la coș pînă la repararea mașinăriei, reacțiile unui creier uman se pot obiectiva într-o operă care să le conserve și să declanșeze aceeași înnebunire subită a privitorului, într-un viitor îndefinit. Tabloul, statuia, desenul, exercită o „magie“ certă. Produc reacții necontrolabile. Influențează nu numai conștiințele, ci și subconștientul privitorului. Chiar nemobilizat anume, omul cade sub influența neintenționată a operei pe lîngă care trece într-o doară și care *se naște pentru el*, cu sensuri obsesive, de fiecare dată cînd relația s-a stabilit cumva. Semnificația transmisă prin sistemul de semne ce constituie opera nu e indiferentă defel. Experimentăm limbaje. Perfect! Dar ele funcționează fără controlul nostru, ulterior experimentului încheiat. Opera rămîne. Adresată, expusă, colocată undeva, ea emite semnale, transmite ceva. Inutil să ne mîngîiem cu gîndul că „ne-am jucat“, că „e o fază depășită pentru noi“, că „noi am trecut la altceva“!

Opera are existență obiectivă și durează; încărcătura ei se declanșează la ciocnirea cu o sensibilitate artistică.

Spuneți-i lui Karamazov-bătrînul că lumea este rezultatul unei întîmplări și că în ea domnește arbitrarul, sau spuneți-i asta unui candidat la Raskolnikovism, așa în joacă, într-o clipă în care ni s-a părut că credem momentan așa, în care „absurda noastră voință" ni s-a părut mai presus decît legile naturii și istoriei, și veți vedea cum se comportă aceste tipuri umane, sub obsesia unei asemenea aberații.

Să renunțăm la clasicism? Dacă-l confundăm cu moaștele lui vizuale, cu academismul, da! N-avem decît. E chiar util. Academismul este o gîndire prefabricată, moartă, inadecvabilă lumii vii. Dar ideea fundamentării artei printr-o filosofie, ideea transmiterii unui sistem de semnificații compatibile cu conștiința existenței valorilor, ideea propagării unei imagini a lumii în care „realul mai adevărat decît vizibilul" *(„la verità più vera del visto")*, sînt valorile etice, teoretice și estetice, adică ale unei imagini a lumii reale în care lupta trebuie dusă ca binele, adevărul, frumosul să triumfe, ideea aceasta nu poate fi azvîrlită la gunoi odată cu prejudecățile dăunătoare ale clasicismului. Sîntem clasici în măsura în care simțim barbarul din noi dominat de rațiunea elină, în măsura în care-i putem impune instinctului o frînă, din solidaritate cu oamenii pe care neînfrînarea lui i-ar putea leza, în măsura în care înțelegem raportul nostru cu universul fără să ne considerăm drept centrul lui, și cunoscîndu-ne *locul* în lumea, măsurată cu măsura noastră (și invers, măsurîndu-ne cu măsura ei)! Să renunțăm la clasicism? N-avem decît să fim oricît de moderni ne place, dar ideea de a raționaliza cunoașterea noastră despre universul fizic și moral al omului de ce-ar împiedica oare să fim moderni? E oare mai contemporan cel care ignoră nevoile contemporaneității sale, decît cel care le are în vedere? Maimuța de pe pluta naufragiaților se poate amuza să verse apa ori să arunce proviziile în mare, ca să facă „plici"! Este oare „artistic" acest „plici"? Nu, moderni nu sînt decît cei solidari cu problemele erei moderne. Cei care au înțeles că fericirea căutată în afara solidarității este și ilicită, și se zădărnicește singură prin lipsa temeliei ei sociale și istorice. Morala lui *„to be happy"* în actul artistic este artisticitatea pliciului maimuței de pe plută. „A fi fericit" prin artă înseamnă „a face fericit" pe cel care-o receptează. Fără funcționalitatea socială, fără finalitate spirituală, arta devine un trist joc evazionist al unor impulsuri depășite de temperamental nedominat.

DESPRE CRITICA DE ARTĂ

DESPRE CRITICA DE ARTĂ: CE E ȘI MAI ALES CE NU E

Dacă nu e un caz de falsă memorie, francezul spiritual care afirmă, într-un rînd: „Nimeni n-a auzit mai multe prostii decît un tablou", era Degas. Pentru spiritul ascuțit al acestui realist înăscut, sarcastic lucid, care nu se cruță nici pe sine, faptul că tabloul devine confidentul prostiei universale nu-i acordă acestuia circumstanțe atenuante pentru vina de a le fi prilejuit. Pictorul și opera lui sînt în primul rînd culpabili de prostia publicului lor. Pentru că, dacă avem un public care e așa cum e, pretenția de a-i da altceva decît poate înghiți e fatuitate curată.

Totuși se pare că, în România, pînă și categoria cea mai evoluată a publicului, contemplatorul presupus „perfect", care ar fi, sau care este criticul cum scrie la carte — nu reușește întotdeauna să facă tabloului confidențe pe care biata pînză, cu receptivitate pasivă, să le poată deosebi de ale restului de spectatori.

Există mai multe tipuri de critici, și tipurile lor nu sînt întotdeauna condiționate de modalitățile criticii pe care o practică. Fiindcă poate mulți practică aceeași critică, lipsită de criticism, ori de cîte ori se află în situația critică de a-și exercita *coram populo* spiritul critic. Toți criticii au o meteahnă: se uită mai întîi în catalog, sau, în lipsă, la semnătură, deci au în vedere autoritatea constituită, jurisprudența lucrului judecat. Ca să poată ști dacă un fruct este drupă, bacă sau achenă, horticultorul nu simte deloc nevoia să afle dacă ramura pe care crește aparține unui pom, rug, vrej ori tufan. Convingîndu-se că gustul amărui din miezul sîmburelui spart între dinți, e cam ca de migdală, gurmandul nu cere să i se aducă pomul întreg, ca să afle dacă într-adevăr era zarzăr altoit. Înverșunarea criticului de artă, de a raporta rodul la tulpină și frunza la țesutul suberal, nu are precedent în istoria naturală, unde un Cuvier se pricepe să reconstituie după frîntura găsită a unui os marsupial, întreg animalul dispărut din mezozoic ori terțiar, și nu umbla după restul scheletului bănuit.

Mai circumspect decît naturaliștii, și mai închinat documentului concret, dedesubtul căruia nu știe să deosebească nici o semnificație umană, criticul nostru de artă s-a obișnuit să sorteze categoriile pe indivizi, și nu indivizii pe categorii. Veți auzi astfel adeseori: „Pictură pe pînză, aparținînd unui anonim, probabil elev al maestrului Pietății din Avignon" sau „Cercului maestrului Veronicăi". S-a înțeles: Categoria e definită prin individual. Procesul definirii este inversat: singura noțiune precisă e aici „*Pietà d'Avignon*", cadru celebru de la Luvru, din sala primitivilor. Pe baza asemănărilor, D-zeu știe de ce ordin — faldurii unei rochii sau ochii tăiați specific ai madonei — s-a atribuit alt tablou (mai totdeauna pe nedrept) aceluiași maestru anonim. Iar dacă asemănările sînt minime și deosebirile evidente, nevoia de a cataloga a criticului-istoric de artă, găsește ingenioasa soluție (prin stupizenie) de a scrie: „anonim *elev* al anonimului maestru al *Pietății din Avignon*". Eticheta e, evident, satisfăcută, (vorbesc de un soi de „protocol").

Am slujit ani într-un muzeu bucureștean, cu tot ce trebuie unui muzeu: director cu cancelarie și telefon, gardieni și ore de sreviciu,

depozit, catalog și fișier, și uneori, cînd nu erau operele de artă ambalate pentru evacuare, și opere de artă pe panouri.

Asupra cîtorva dintre acestea pluteau încă îndoieli. Adunate cu pantahuza de pe unde se putea, de la bogătașe fosilizate și colecționari, ca să împlinească un testament și să justifice un salariu, picturile rămăseseră denumite cu titluri pompoase ca și ramele lor, în care se împănau, învăluindu-se, foștii proprietari, mîndri să știe că achiziționează, pentru banii lor, valori autentice și nu surogate.

Un „Daumier" donat sub numele acesta, a rămas astfel Daumier cîțiva ani, pînă cînd, în fișier, s-a nimerit să treacă drept „Hervieu", ca în ediția tipărită a catalogului să fie trecut circumspect „școala franceză secolul XIX", ceea ce echivala cu a scrie „desen" sau „caricatură" sau „hîrtie" pur și simplu.

O „Floră" a fost pe rînd „școala flamandă", „Tizian" și iar „școala franceză-flamandă". Un „italian sec. XVII" a devenit, după descoperirea unei gravuri cu temă asemănătoare, nici mai mult nici mai puțin decît un „Luca din Leyda", iar un „baroc spaniol sec. al XVII-lea" s-a plimbat prin secole în sus și în jos pînă la stabilizarea, în spațiu, ca italian.

Expertizele pe care le cereau particularii erau și mai interesante. Cînd nu se supără că a fost deranjat, criticul cu renume amintea subtil că în străinătate expertizele sînt plătite, iar dacă nu reușea să se derobeze nici în felul acesta, punea un diagnostic între Caravaggio, Ribera și Lebrun, și amatorul se considera lămurit, pînă afla că blestematul exilat din Malta n-avea nimic comun cu academicul francez de la Versailles sau cu ibericul — napoletan amator de senzații tari, inchizitoriale, nici chronologic nici stilistic.

Cînd sînt în fața operelor contemporane, lucrul e mai simplu. Criticii se informează și dacă, în caz că autorul n-a mai expus, nu cumva e elevul lui cutare sau a lucrat la

Cutăropolis, cumva, în caz că nu deține medalia Cutărimii artistice. Dacă nici o întrebare nu găsește răspuns de care să se poată agăța, criticul nostru ia pictorul cu titlu de inventar și scrie despre el că „expune la Dalles" și cel mult că „promite" ori că este „o speranță, pînă la proba contrarie". Există și critici care iau pictorul de brat și-l descos, ticluindu-și o cronică din răspunsuri. Mai nici unul nu se aventurează să afirme că *opera* e valoroasă, sau că unul din tablouri e bun, printr-o excepție, între atîtea proaste, ale aceluiași.

Mi s-a întîmplat să-l înjur crîncen pe agreatul de public pictor-fotograf P.S. care mi-a cerut socoteală cu bastonul, ca un gentleman adevărat. După un an am remarcat, într-o nouă a sa expoziție, că asprimea îi folosise. Era de nerecunoscut. Renunțase la portretul monden și făcea peisaj, cu dezinvoltură și talent. Am felicitat autorul și am acontat un desen, cel mai frumos din expoziție, pe care l-am și semnalat în cronică. Efectul a fost formidabil. Imprecațiile, acuzațiile că-mi pot schimba de la o stagiune la alta părerea, au curs ca grindina. Nimeni nu s-a gîndit că schimbat era de fapt pictorul și că părerea mea nu făcea decît să țină pas cu realitatea. Obișnuiți să sacrifice consecvenței aprecierea obiectivă, criticii n-au catadixit să-l prea laude, ceea ce l-a făcut să revină peste un an la succesele sale banale de public, mai profitabile. Astfel, au ucis un artist condamnîndu-l pe veci la artizanat, în schimb, desenul lăudat de mine și acontat, l-a achiziționat altcineva, convins că e musai să fie o capodoperă, dacă poate decide un critic să se contrazică lucid.

Aș vrea să văd o expoziție colectivă, fără nume. Tablouri fără semnături, fără călăuze și indiscreții.

Aș vrea să văd criticii români căutînd *stilul* și nu numele, *valoarea operei* și nu celebritatea artistului. Aș vrea să văd un pictor tînăr

lansat de critici, de propriul lui talent, fără să se știe că a lucrat cu maestrul „X", în academia din „Y".

Să nu se fi știut că Horia Damian e fiul D-lui Damian, și că e elevul lui Bălțatu, și totuși să fi fost trimis la Bienală, cum a fost știindu-se. Marele lui talent n-a fost de-ajuns. Criticii i-au căutat pedigreul.

Cînd a apărut Ligia Macovei, nimeni n-a semnalat revelația. Astăzi cînd e recunoscută unanim, toți uită rîndurile elogioase publicate doar de mine, în „Vremea", acum X ani, la adresa marelui talent al necunoscutei acesteia.

Pe George Tomaziu l-a impus un mai tînăr decît el critic. Maestrul criticii nu s-a convins de imensul lui talent decît după ce infailibilul lui consilier personal, care îi e Steriadi, s-a extaziat pentru cîteva schițe reprezentînd pe Enescu dirijînd, luate la un concert.

INTRODUCERE IN ISTORIA GÎNDIRII CRITICE DESPRE ARTĂ

Din ce în ce mai des se vorbește astăzi de o întoarcere la *o formulă de civilizație vizuală*, asemănătoare celei a Evului Mediu. Mijloacele tehnice de reproducere ajută aceasta. André Malraux susține că această civilizație vizuală derivă din faptul că pictura, sculptura, grafica, artele decorative, arhitectura, într-un cuvînt artele spațiale, *„și-au inventat tipografia lor"* (Autotipia, zincografia, tiefdruck, offset, fotografia color etc.) Orice om poartă azi cu el un „muzeu imaginar", cum spune nimerit scriitorul. Secolul XIX a dat naștere criticii *literare*, e știut. „Înainte (de secolul XIX, n.n.) au existat *critici*, dar n-a existat *critică*" spune Thibaudet. Secolul XX dă naștere efectiv la ceea ce se poate numi cu adevărat *critica de artă*, „o corporație de specialiști ce se înverșunează să lămurească mesajul operelor spațiale". (Henri van Lier, *Les arts de l'espace*, Tournai, Casterman, 1960, p. 16). „Astfel, în același timp în care se generalizează apetitul pentru artele spațiale, se dezvoltă și unul din instrumentele care-l pot satisface. Nevoia creează organul" (idem). Deci, pornind de la constatarea că sîntem într-o civilizație a imaginii, constatăm și apariția uneltelor de gustare a artei. „Vom trece față de posteritate drept inițiatorii adevărați ai criticii de artă" (ibidem, p. 11). Aceasta nu înseamnă

că, începînd din Antichitate și pînă în prezent, nimeni n-a gîndit în legătură cu opera de artă. E drept că Antichitatea clasică s-a preocupat mai mult decît de artă de frumos, de natura metafizică a Frumosului, întrebîndu-se dacă el este de natură transcendentă ori este imanent lucrurilor și ființelor, iar Evul Mediu a moștenit aceste întrebări.

Se știe totuși că gîndirea filosofică asupra *artelor plastice,* nu numai asupra naturii frumosului, n-a lipsit Greciei antice. În secolul III înaintea erei noastre ea s-a dovedit formată. Plinius-Bătrînul, în *Istoria naturală,* ne raportează o seamă de judecăți asupra artiștilor greci, și le pune pe seama tratatelor de pictură și sculptură ale unui anume Xenocrates din Sicyon, (sculptor din școala lui Lysippos), ori a unui Antigonos din Karystos (prima jumătate a secolului III ambii), comentatori abili ai artei pe baza ideilor și preceptelor polycleteene.[1] În lumea romană, Cicerone în „De oratore" și Quintilian în „Istitutiones Oratoriae", apoi Dionis din Halicarnas (sec. I e.n.) au fost influențați de această tradiție în scrisorile lor despre artă. Vitruvius în „De Architectura" extinde critica de la artele plastice la arhitectură și Plutarh contribuie, prin judecăți critice, la susținerea popularității ce căpătaseră în vremea lor artele, și la propagarea preceptelor clasicismului, în „Quomodo adolescens poetas audire debet".

Evul Mediu a moștenit din Antichitate intelectualismul, reducerea oricărei activități spi-

[1] Cf. *A. Kalkmann: Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius* sau *E. Egger: Essai sur l'histoire de la Critique chez les Grecs,* Paris, 1850. Ori *Ed. Bertrand: Etudes sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité,* Paris, 1893, sau încă H. S. Jones: *Selected passages from ancient writers illustrative of the history of greek sculpture,* London 1893, apoi *The Elder Pliny's chapters on the History of Arts,* Trassated by K. Jex-Blake, with commentary and introduction by E. Sellers, London 1896.

rituale la rațiune. Raționalismul Evului Mediu este atît de marcat, încît însăși credința, procesul mistic al revelației și extazului, sînt teoretizate de scriitorii patristicii și scolasticii, pînă li se găsi o valoare rațională, (*intellige ut credas* — zicea Tertullian). Epocă impregnată pe de-a-ntregul de raționcinările teologiei, ea nu e favorabilă dezvoltării altui tip de teoretizare. Așa se face că Evul Mediu, care prin arta bizantină, romanică și gotică este o perioadă glorioasă a istoriei artelor plastice și spațiale, nu are practic vorbind o teorie a artei, cum n-are nici o istorie a artei și nici o estetică ori o critică. În istoriografia medievală, în conceptul de *istorie* se introduce ideia de *„Providență"*, iar activitatea artistică a primit un puternic reflex al acestei spiritualități de coloratură creștină. Instrument anonim de exaltare a religiei, arta e o cale — pentru medieval, — de atingere a dumnezeirii. Artă de imaginație mai mult decît de observație, plastica medievală nu e încorsetată în reguli. Nu se dezvoltă, deci, o *preceptistică* similară cu aceea a Antichității, mult mai puține stavili îngrădesc libertatea creatoare, pînă la momentul de criză al bizantinismului, care se produce după inițierea protorenașterii italiene, în secolul al XIII-lea. Preceptistica medievală nu e de ordin estetic, ci tehnic: modèle iconografice, manuale de rețete tehnice, programe de compunere iconografică a decorațiilor murale (erminii) privesc practica artistică și adecvarea ei la un sens ideologic, social, dar nu stăvilesc gîndirea în legătură cu viața formei artistice și cu adecvarea ei la sensurile estetice propriu-zise. Astfel, eul artistic se exprimă liber, cîtă vreme țel individual este reflexul „spiritului de unificare cu întregul divin".

Renașterea, cu noua ei conștiință estetică, izvorîtă din antropocentrism, pune problemele mult mai diferențiat. Este epoca marilor scrieri despre artă.

În 1381, Filippo Villani, autor care pune arta mai presus de știință, într-o carte care apologiază florentinii și Florența (orașul său)[1], trasează un număr de *vieți de artiști* florentini, mult înainte de Vasari,[2] care trece pe nedrept *părintele istoriei artelor plastice* (de fapt al istoriei *artiștilor* plastici). Spre sfîrșitul veacului XIV, Cennino Cennini își scrie „Cartea despre artă" *(Il libro dell arte)*, și, cu toate că subordonează arta științei, ierarhizînd invers decît Villani, ca un renascentist (împotriva micii diferențe de cronologie), nu pregetă să facă apologia libertății creatorului de artă, față de necesitatea căreia i se supune scientiatul. Lorenzo Ghiberti[3], *Leone Battista Alberti*[4], *Piero della Francesca*[5], *Fra Lucca Pacioli*[6], în sfîrșit marele *Leonardo da Vinci* cu *Tratatul despre pictură*, sînt teoreticieni, istorici și critici ai artei înainte de apariția „Vieților" lui Vasari. *Gian-Paolo Lomazzo* (1538—1600) scrie la sfîrșit de secol XVI un „Tratat despre arta picturii" *(Trattato dell'arte della pittura,* Milano 1584), tradus imediat în franceză și engleză.

Toate aceste scrieri prezintă multe trăsături care pot fi apropiate de ceea ce însemnează, tipologic, critica modernă de artă, fără ca ea să se fi constituit totuși ca un corp sistematic de doctrină. Ea nu se constituie nici în Barocul, ce mișună de teoreticieni și de

[1] tipărită: Philippi Villani, *Liber de origine civitatis Florentiae et ejusdem famosis civibus*, Firenze, 1847.

[2] *Le vite dei piu eccelenti pittori, scultori ed architteti,* ale lui Vasari, sînt din 1542—1568.

[3] Ghiberti: *Commentari,* 1450, ed. Sclosser, Berlin 1912.

[4] Alberti: *De re aedificatoria,* 1460—70—85. *La pittura,* 1911.

[5] Piero della Francesca: *De quinque corporibus regularibus*", și *De prospectiva pingendi* (sf. sec. XV).

[6] Fra Lucca Pacioli: *De Divina proportione* (1509).

istorici de artă, și nici în secolul al XVIII-lea, cînd descoperirile arheologice dau ghies istoriei artelor să-și inițieze glorioasa ei carieră. Trebuia să se producă iluminismul, care a contat atîta în declanșarea gîndirii revoluționare, pentru ca, de la 1765 înainte, să-și dedice *Diderot,* cronicile, *Saloanelor de pictură.*

Abia sfîrșitul romantismului, cu Baudelaire și John Ruskin, conferă criticii (cronicărești) de artă, primele ei accente moderne: interesul pentru *opera de artă* privită în tîlcul și semnificațiile ei intrinseci. Dar efortul lor este, cum s-a spus (H. van Lier), un „fenomen izolat și încă bîlbîit".

Secolul al XIX-lea face din critica de artă orice altceva decît o disciplină autonomă, cu un obiect propriu și cu metode proprii. Veacul pozitivismului o asimilează la disciplinele gata cunoscute. Pentru Hegel, ea devine filosofie. Pentru G. T. Fechner, psihologie experimentală; pentru J. Burckhardt, sociologie; pentru Hypolite Taine, istorie generală, explicabilă prin rasă, mediu, moment; pentru arheologi, istorie specială, adică identificare de paternități și date, prin documente extrinseci: inventare, contracte etc.

Începutul secolului nostru aduce nașterea criticii de artă ca disciplină (metodică) sistematică.

Din 1900, prin ale sale *Tesi fundamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (Atti dell' Academia Pontaniana, 1900) și *Estetica,* 1902, *Benedetto Croce* proclamă: „veritabila interpretare istorică și veritabilă critică estetică coincid". În 1906, *Max Dessoir* creează *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft,* și împarte cu *Emil Utitz* ambiția unei „științe a artei", avînd drept obiect opera și căutîndu-și metodele între cele ale științelor naturii, zise pozitive, deopotrivă cu cele ale științelor spirituale (sociale). În 1893 *Alois Riegl* publicase *Stilfragen,* cu răspîndire

tîrzie. În 1915, *Heinrich Wölfflin* (1864—1945), profesor la Universitatea din Basel și apoi la cele din Berlin, München și Zürich, publică o lucrare fundamentală: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Principii fundamentale ale istoriei artei), în care vechilor studii sociologizante ale profesorului său Jacob Burckhardt, autorul le aduce corectivul necesar, prin restrîngerea tipologiilor estetice la esențialul caracterului lor, de natură morfologică. Pe urmele lui *Konrad Fielder* și a teoriilor sale despre „Vizualitatea pură", inițiate după apariția considerațiilor lui *Adolf von Hildebrand* și *Hans von Marées* despre sculptură, Woelfflin este promotorul genial al unui curent care asigură baze clasificărilor stilistice atît esteticii artelor spațiale, cît și istoriei și criticii de artă. Apoi: Elie *Faure: Histoire de l'art* (1907—1927); *W. Deonna: Les lois et les rhytmes de l'art,* (1914); *Eugenio D'Ors: Les idées et les formes* (1928); *Etienne Souriau: L'Avenir de l'esthétique* (1929); Jurgis Baltrusaitis: *La stylistique dans la sculpture romane,* (1931); H. Focillon: *La vie des formes* (1934).

POSIBILITATEA, CONDIȚIILE ȘI ROSTURILE EXISTENȚEI CRITICII DE ARTĂ

Cea dintîi problemă care se ridică atunci cînd e vorba de critica de artă — înțelegînd prin termenul acesta și critica literară — este dacă, la urma urmei, în ultimă analiză ea *există.* Limbajul curent îi identifică prezența în feluritele manifestări ale spiritului care, la o considerare mai atentă, constituie de fapt diversele discipline avînd drept obiect, din punct de vedere diferit și cu țeluri diferite, *arta,* dar care sînt departe de a fi propriu-zis *critică.*

Estetica, istoria artei, și mai recenta *„știință generală a artei" (Allgemeine Kunstwissenschaft)* își dispută același domeniu, asupra căruia limitele suveranității lor nu sînt încă bine trasate, și critica artistică nu-și poate afla un loc decît verificîndu-și puterile și revăzîndu-și titlurile de drept, înainte de a decide dacă trebuie fie să le declare război, căutînd să le cucerească, imperialist, terenul, fie să caute a se acredita, prin abilități diplomatice, pe lîngă vreuna din ele.

Multă vreme s-a considerat întreprinderea critică în materie de artă și inutilă, și imposibil chiar de conceput. Astfel, istoricul de artă sociologizant Jacob Burckhardt, în 1855, scria: „Dacă s-ar putea exprima ideea fundamentală a unei opere de artă în vorbe, atunci opera de artă ar rămîne de prisos, și respectiva operă n-ar mai avea de ce să fie creată". Delaborde afirma că: „pictorul, pictînd, a spus totul". Olandezul *Oxenaar* amio și elev al istoricului de artă Horst Gerson, care s-a ocupat în 1966 de „limbajul istoricului de artă", în conferințele ținute la Universitatea din Groningen, după ce renunțase la direcția Institutului de Istoria Artei de la Haga, reia ideile pictorului francez Georges Braque: „... în domeniul artei, nu există decît un singur lucru: ceea ce nu se poate exprima", și trage concluzia că: „ceea ce este mai important și ceea ce ar trebui să fie în primul rînd spus, nu se poate spune". — „Astfel condamnat la tăcere, — comentează Horst Gerson, — „istoricul de artă se adresează poetului, singurul capabil să dea cuvintelor forță de transmitere a sensurilor" (similară cu cea a formelor și culorilor.) „Credința în interpretarea salvatoare a poetului mai trăiește încă", — spune Gerson care știa, desigur, ceea ce spusese în secolul XVIII Diderot: ... „... Cred cu toată sinceritatea, fără a vrea să rănesc artistul, că în general, despre caractere, pasiuni, mișcare, convenience,

restul compoziției care ține numai și numai de ideal, omul de litere va fi judecător mai bun decît pictorul și sculptorul, întrucît el și-a petrecut toată viața citind, meditînd, reflectînd, imaginînd; pentru că moravurile, obiceiurile, uzanțele, morala, politica, pasiunile omului, efectele lor îi sînt mai familiare decît pictorului și artistului; pentru că el a folosit la acest studiu tot timpul împărțit de artist pentru diverse alte ocupații; pentru că el are prin însuși natura lui toată mintea și toată cunoașterea ideilor pe care le poate avea artistul și pe care el le-a epuizat, și în ceea ce privește artiștii înșiși și în ceea ce privește istoricii și poeții, și în deprinderea de a trăi, de a vedea și de a medita asupra *omului*, atît în mod abstract cît și în acțiune; și superioritatea pe care o deține artistul asupra lui în privința tehnicii, el o are asupra artistului sub aspectul ideilor, astfel că, nu rareori, omul de litere îl ascultă pe artist asupra acestor părți tehnice, iar artistul îl consultă pe omul de litere asupra celorlalte" ... (*Lettre à Falconet*, 2 mai 1773; vezi: Diderot, *Sur l'art et les artistes*, textes reunis par Jean Seznec, Paris, Hermann, 1967 pp. 95—97).

Foarte periculoasă pentru un istoric sau critic de artă este alunecarea spre literatură pe marginea artei, spre magia cuvîntului. Cuvîntul *evocă*, pus în slujba gîndirii poetice, realitățile sugerate de tablou ori de sculptură, și nu tabloul sau sculptura. „Rămîne o realitate, că acela care mînuiește cuvintele, este de fapt el însuși mînuit de cuvinte" — spunea Gerson. — Căci „care dintre istoricii de artă care scriu, nu s-au îndrăgostit de un cuvînt fermecător? Și tocmai acest farmec al cuvîntului îi îndepărtează de opera de artă și-i nimicește contactul cu ea, ba chiar, atrăgînd după sine un nou joc al cuvintelor, îl fac să o uite, în fond!" (ibidem).

Un minimum de certitudine e însă necesar pentru oricare din aceste două întreprinderi,

și critica n-are altceva de făcut decît să-și verifice identitatea. Epurată fenomenologic, prin reducția treptată a notelor neesențiale din conținutul conceptului său, *critica artistică* apare drept *judecata de valoare* (sau *suma* judecăților de valoare) avînd drept *obiect*, *opera de artă* (intuită în prezent, sau reprezentată) și avînd drept *criteriu, un concept clar și distinct*, raportabil la *sistem*, și integrabil într-o *viziune globală a lumii și a vieții*. Astfel *critica* și *gustul* devin noțiuni diferite. În decursul vremii, ele s-au confundat pînă să putem noi spune azi cuvintele: nu este judecată critică, pura judecată de gust. Noțiunea de „gust" ținea oarecum de o estetică *mistică*. Chiar ateii secolului al XVIII-lea o extrăseseră din antecesorii lor mistici. În conținutul ei se cuprinde nota de *irațional*. *„De même que la sensation du palais anticipe la réflexion* — scria Voltaire în *Essai sur le goût* — *le goût anticipe la réflexion intelectuelle sur l'œuvre d'art"*.

Abatele *Bouhours*, în a sa *„Manière de bien penser"* (1671), făcea să coincidă bunul gust cu iraționalul *„non so chè"* al italienilor (*„qui font mystère de tout!"*), iar *De Crousaz* (1715), în tratatul său asupra frumosului, observă că „bunul gust permite să prețuiești, mai întîi *sentimental*, ceea ce rațiunea ar fi aprobat, după ce s-ar fi pronunțat", făcînd astfel din el aproape „un instinct anticipativ al dreptei rațiuni". *„Le je ne sais quoi"* al lui *Montesquieu* și *„El no sé qué"* al părintelui *Feijoo*, sînt și ele sinonime ale aceluiași *indefinisabil*, care e *gustul*.

Dacă „judecățile de gust" se mărginesc la afirmarea imposibilității de a defini valoarea obiectului lor, ele sînt înainte de orice departe de a fi judecăți, adică identificarea logică a două concepte. Opiniile sentimentale nu sînt judecăți și nu intră în preocupările noastre decît *gîndirea formulată logic*, și nicidecum

oftaturile nostalgice ale romanţioaselor suferinde de kalo-manie.

Critica este o activitate intelectuală, e un mod de funcţionare a raţiunii. Ea nu poate deci consta decît din *judecăţi logice,* coerente şi precise. „Oh!" şi „ah!" nu sînt judecăţi, şi teoria criticii nu e sticluţă cu eter, care să intervină taumaturgic în caz de leşin estetic.

Totuşi, să nu mergem cu radicalismul pînă acolo încît să negăm *gustului* şi *judecăţii de gust,* orice rol în constituirea criticii de artă. Trebuie recunoscut rolul *gustului* ca *„manifestare a preferinţelor".* Un critic ajunge greu la înţelegerea pentru orice tip de operă de artă, şi nu are acces imediat la un sistem de judecăţi coerente şi disciplinate. El începe, de obicei, prin a manifesta un *gust,* o preferinţă, pentru anume tipuri de creaţie, pentru anume forme de artă, pentru un gen artistic, pentru un stil, fără să dea explicaţii pentru preferinţele sale.

Pentru critic, aceste preferinţe sînt la fel de ilicite, însă, ca şi pentru artist. *Gustul creatorului de artă* s-a manifestat şi el, preferinţele lui tematice ori formale sînt de neînlăturat. *Procesul de creaţie artistică* se sprijină pe *gust* încă de la momentul *inspiraţiei* şi pînă la ultimul element al expresiei. Poţi prefera cutare tip de om sau de peisaj, cutare atitudine ori gest, cutare decor ori ambianţă în care să-ţi situezi protagoniştii operei, cutare tip de invenţie, poţi prefera unele mijloace de expresie, altora. De aici iese substanţa concretă a *operei, rezultatul final* al unor *procese de gust.* În critică, gustul receptorului de artă se manifestă prin preferinţele acordate în *procesul reconstituirii operei,* adică în *momentul analitic* al criticii prevalenţei unuia sau celuilalt dintre momentele creaţiei. Un critic de temperament romantic poate prefera tipul de creaţie ce dă prevalenţă invenţiei, un critic de formulă clasică, tipul ce manifestă sau denotă prevalenţa execuţiei, a năzuinţei formale etc.

„O *preferinţă* în materie de artă — scrie Lionello Venturi, — este întotdeauna *un început de critică* de artă. Dar critică *fără idee universală,* o judecată fără pretenţia de a se universaliza, e doar o *tendinţă spre critică,* o *dorinţă* de critică; e adică un *proces,* nu-i un *rezultat.* Este o treabă a individului, sau poate chiar să aparţină unui grup de indivizi. *Dar nu e critică: e gust".* (L. Venturi, *Histoire de la critique d'art,* traduction Juliette Bertrand, Bruxelles, 1938, p. 22).

În scrierile despre artele plastice, întrebuinţarea cuvîntului „gust" este foarte veche. Încă începînd din 1681, de la lucrarea lui F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in quà,* (Firenze, 1681—1728), cuvîntul era folosit într-un dublu sens şi anume, mai întîi ca „facultate de a recunoaşte ceea ce e superior" (*migliore*) şi, în al doilea rînd, ca „manieră de a opera a fiecărui artist". Dacă primul sens duce la consideraţii de ordin sociologic, căci selecţia de gust depinde de idealurile, mutabile istoriceşte, în timp, şi social — după stratul social care le forjează —, cel de al doilea sens dat de Baldinucci („mod de a lucra al fiecărui artist") este salutar. El autonomizează, astfel, judecata estetică. Şi, în acest chip, termenul de „gust" a şi făcut carieră. În 1699, Roger de Piles, în *Abregé de la vie des peintres* şi în 1708, tot acelaşi, în *Cours de peinture par principes,* afirmă că „gustul este o idee care urmează înclinaţiei pictorului, sau pe care el şi-a format-o prin educaţie..." „Fiecare şcoală are gustul ei pentru desen" — mai spune Roger de Piles. Doar cîteva decenii mai tîrziu, pictorul neoclasic Raphael Mengs, teoretician winkelmannian, în scrierea sa *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Mahlerei,* publicată la Zürich în 1762, îmbina în termenul de *Geschmack* cele două sensuri date de

Baldinucci, depășindu-le astfel, și depășind totodată și antinomia dintre explicația autonomistă în estetică și explicația heteronomistă, sociologică. El identifică facultatea fiecărui pictor *de a alege ceea ce i se pare mai bun,* cu modul lui de a lucra. Odată cu această sinteză de conținuturi ale conceptului, primejdia relegării perfecțiunii absolute în afara realității, în domenii extramundane, dispare. Totodată, sinteza de conținuturi ale conceptului de gust, operată de Mengs, permite publicului receptor de artă, sau criticii, să admită *existența unei perfecțiuni relative, incluse în sînul însăși operei de artă concrete.* Relativitatea acestei perfecțiuni, se înțelege, este gîndită prin raport cu preferințele manifestate de fiecare autor. Tocmai datorită acestei *perfecții relative, inclusă în fiecare operă de artă,* judecata de gust este absolută: „De gustibus non disputandum"... Opera fiecărui pictor ori sculptor este la libera voință a alegerii sale, ca conținut și mijloace.

„Gustul este — scrie Mengs — ceea ce, la pictor, produce și determină țelul lui principal și-l face să aleagă ceea ce-i convine, ceea ce convine acestui țel, azvîrlind de-o parte ceea ce îi este contrariu. În așa fel încît, de fiecare dată cînd vedem o operă, în care totul, fără distincție și fără variație, este exprimat, spunem că autorul acelei opere este complet *lipsit de gust,* pentru că nu se vede în operă nimic deosebit, și că operele de acest soi rămîn, ca să zicem așa, private de semnificație". „Opera fiecărui pictor — continuă Mengs — este conformă alegerii lui, în ceea ce privește coloritul, clarobscur-ul, drapajele, și toate celelalte ce privesc pictura... Pe de altă parte, trebuie să reflectăm asupra faptului că pictura, compunîndu-se din multe părți, nu s-au văzut pînă azi profesori care să aibă un gust la fel de bun în toate: adeseori, în cutare privință, profesorul alege excelent, iar în cutare altele, cumplit de prost, ca în unele să nu aleagă defel!"...

Ideea *gustului* ca moment al activității artistului, care nu e încă *artă* sau nu mai e artă, dar care nu e nici critică, care nu e intuiție sensibilă, dar nu e nici concept abstract, apare la Mengs; definiția lui e un progres.

Cu acest cîștig al vocabularului critic, ne-am putea aștepta să se fi constituit curînd o critică de artă, întemeiată pe ideea de *gust în creație* și *gust în receptarea operei,* încă din secolul XVIII, căci relativizarea ideii de perfecțiune estetică permitea să se descopere, în interiorul operei de artă, criteriul judecății critice, gustul devenind ansamblul preferințelor de ordin conținutistic, ca și de ordin formal, care mediază între înțelegerea operei individuale ca intuiție sensibilă, și *conceptul universal de artă.*

Căci, schematic, se poate defini judecata critică asupra artei ca o *„coincidență între conceptul universal de artă și intuiția operei de artă".* Judecata tipică este: „acest tablou este o operă de artă", adică recunoașterea apartenenței reale a operei concrete, intuite în concretitudinea ei, la sfera largă a noțiunii de „produs estetic", de „obiectivare a valorii estetice". Dar istoria critică a artei este departe de a rămîne doar la aceste formulări constatative, seci și generale. În judecata critică intră, sînt prezente, nu numai implicațiile *axiologice* ale artei, ci și cele *gnoseologice* — ceea ce e predat prin operă este o cunoștință despre obiect — și cele *praxiologice* (incitații la un comportament), și cele în legătură cu *condițiile istorice* ale producerii operei! ... Fără cunoașterea acestor condiții, nu e posibilă istoria operei. Aceste condiții, în operă, sînt făcute concrete în două feluri: prin *schema* de constituire a imaginii (tipuri iconografice, tipuri de compoziție spațială sau plană, tipuri ornamentale), sau prin *simboluri.* Cînd e vorba de aplicații ale conceptului universal de artă la o epocă dată și la o societate dată, adică atunci cînd universalitatea este înțeleasă prin idealuri estetice limitate istoric, avem de a face cu *schemele,* ca treceri

de la universal la general și de la general la particular, deci la procesul obiectivizării și concretizării, particularizării într-o intuiție individuală, a unei idei. (Procesul descendent, al întruchipării sensibile a ideii). Dacă e vorba, dimpotrivă, de aporturi ale intuiției la cunoaștere, de treceri ascendente de la individual și particular, la general și universal, cînd se pornește de la intuiția sensibilă pentru a o face să se conformeze *conceptului universal,* avem de-a face cu *simbolurile.*

Mediații între conceptul universal și operele de artă individual intuite, schemele și simbolurile sînt abstracții. Ele sînt folosite și de artist, în procesul de creație, și de critic, în procesul receptării operei. Formularea unor judecăți care să țină seama de aceste abstracții, în momentul analitic — momentul analitic al actului criticii este *procesul* reconstrucției mentale a operei — ca și în momentul sintetic, adică în cel cînd se ajunge la viziunea completă a operei, refăcînd viziunea pe care a avut-o artistul inițial, stabilirea de ierarhizări, de aserțiuni valorificatoare în legătură cu reușita sau cu adecvarea schemelor ori a simbolurilor în țelurile operei, sînt operații mult mai complexe decît simpla judecată de gust. Ele fac parte din sarcinile judecății critice. Ele tind să stabilească *filosofia* operei, să o expliciteze, să o afirme ca pe o emanație necesară a unei personalități artistice. Căci judecata critică deplină trebuie să poată ajunge a considera *personalitatea concretă* a artistului, *ca un moment al artei universale,* fără nici o știrbire a ei, eventuală, adusă de sacrificiul față de vreo *lege a artei.*

Nici o *schemă,* nici un simbol nu sînt absolute. Numai conceptul universal de artă este *absolut,* schemele și simbolurile sînt contingente. Așa fiind, ele pot fi socotite de domeniul relativului, ele pot fi supuse fluctuațiilor de *gust.* Și toate gusturile sînt justificate, toate au valoare egală, fără realitatea artei.

În secolul său, raționalul Kant însuși, intrat în conștiința publicului ca un cerebral uscat, se pomenește datornic al unei mentalități iraționale, de bază mistică, care-l împinge să formuleze, după ce a pomenit pe Bouhours, în *Kritik der Urtheilskrafft* (Critica puterii de judecare): „*Frumos e ceea ce place fără concept*“[1], ajungînd pînă la a respinge, ca impură, judecata de gust prin care un obiect e declarat frumos sub condiția unui concept (*pulchritudo adhaerens*). Explicația vine din confuzia pe care Kant o făcea — făcea și Kant confuzii — între conceptul teoretic al frumosului și conceptul utilitar al idealului de reușită biologică încarnat în tipul *speciei* respective. Briza neoplatonică de la început s-a transformat în curînd într-un adevărat curent, care l-a obligat pe patriarhul de la Königsberg să-și umple urechile cu vată și să strănute alte aforisme pline de flegmă mistică: „Frumosul este ceea ce are forma finalității fără reprezentarea nici unui scop“. Sau, mai rău, concluzia momentului al patrulea: „Frumos este ceea ce e recunoscut fără concept, ca obiect al unei plăceri universale necesare“[2]. Se știe ce înseamnă la Kant „*necesar*“: ceea ce se raportează la conștiința transcendentală, la omul în genere, ceea ce implică universalitatea, (ca să poată pretinde a se numi a priori). Or, nu poate fi nimic mai puțin universal decît *gustul,* care variază de la individ la individ și de la o comunitate socială la alta. Punînd frumosului condiția universalității, Kant îl smulge, fără să-și dea seama, din sfera valorilor, reducîndu-l la *agreabil,* noțiune tincturată de psihologism și care implică cu totul alte plăceri decît ale spiritului. Urmele unei mediocre mistici neo-neopla-

[1] *Kritik der Urtheilskrafft,* §§ 1—9

[2] Kritik der Urtheilskrafft, §§ 10—12.

toniciene[1] se văd la Kant, de altfel, și în distincția dintre formă și materie: în muzică, melodia e materie, armonia e forma; într-o floare, mirosul e materie, structura ei (*Gestalt*) e forma (*Form*) și alte aberații, care nu ne mai importă aici. Ceea ce voim să punem în evidență e doar că Immanuel Kant n-a putut constitui obiectul criticii estetice decît escamotînd contradicții flagrante: „plăcerea necesară și universală", „finalitate fără idee de scop", „plăcere fără concept", ajung toate la afirmația: „Judecata de gust se întemeiază pe un concept, dar e un concept prin mijlocirea căruia nu se poate cunoaște și demonstra nimic la vederea obiectului, pentru că este în sine indeterminabil și neadaptat cunoașterii: are de altfel validitate pentru toți, întrucît rațiunea lui deterministă se întemeiază pe conceptul a ceea ce poate fi privit ca *substrat suprasensibil al Umanității*". Frumusețea, e astfel, simbolul moralității și estetica sistemului kantian se împotmolește în etică și teologie. Iar îndreptățirea judecății estetice rămîne astfel fără sigiliul autorității kantiene.

Așa se explică de ce se menține pînă astăzi în „lumea bună" a universităților și academiilor, ideea că, pentru a judeca liber și neconstrîns opera de artă, trebuie să te ferești în primul rînd de concepții, definiții și sisteme, adică la urma urmei, de orice ar putea mirosi a filosofie, întrucît supremul arbitru în materie de gust este „bunul simț". Trăirea estetică (*Erlebnis*) constă în primă instanță în *predarea eului*, care lasă la o parte tot ce are în patrimoniul său, înțelegerile, simțirile personale și cunoștințele. Deci, filosofarea nu mai e folosită în fața artei.[2]

[1] „Neo-neoplatonicianismul" — reînviere romantică a filosofiei academiilor neoplatonice din Renaștere.

[2] Vezi Moritz Geiger *Zugänge zur Aesthetik*, 1928, teză reluată de Erwin Panofsky.

CROCE ȘI CRITICA DE ARTĂ

Benedetto Croce, unul dintre partizanii cei mai înverșunați ai autonomiei fenomenului estetic, în serviciul căruia el nu vede truditor mai destoinic decît rațiunea, caută, pentru a-i vedea drepturile, să analizeze conceptul de „bun simț" după acela de „bun gust", pentru a formula teza opusă. În ce consistă și cum se formează bunul simț, în numele căruia se blamează filosofarea în critică, dacă nu tot din *rudimentele unei filosofii metodice*, care impregna indistinct mediul în care a fost educat, mai mult sau mai puțin voit, mai mult sau mai puțin sistematic, cel ce emite judecata? (*Nuovi saggi di estetica*, Bari, Laterza, 1926, p. 201—213). Sau, în sensul lui înalt, bunul simț poate însemna „virtute de cunoaștere", care, înălțîndu-se deasupra trivialității simțului comun, să respingă ferm unilateralitatea și arbitrariul teoretizărilor și să desprindă ceea ce e just din idei și din lucruri. „Dar, astfel înțeles, scrie Croce, bunul simț se manifestă drept nimic altceva, decît idealul însuși al filosofiei", al filosofiei fără prejudecăți scolastice, al filosofiei *spornice* am spune noi.

Și atunci de ce să nu acceptăm ca, într-un fel sau altul, fiindcă tot ajungem la filosofie, judecata estetică, așa cum se întemeiază ea pe filosofia implicită a bunului simț, să se poată întemeia pe filosofia explicită, metodică, sistematică, a unei doctrine?

Critica e judecată, scrie Croce, și judecata presupune *criterii de judecare*, și criteriul presupune *concept categorial*, și conceptul *relație* cu alte concepte, și relația conceptelor e în sfîrșit *sistem*, adică *filosofie*.

Judecată — criteriu — concept — relație cu alte concepte — sistem, filosofie. Iată un lanț foarte seducător, și demonstrația ar părea perfectă, dacă nu s-ar fi întîmplat — cum se întîmplă întotdeauna — ca faptele s-o dezmintă.

Și cum dezmint faptele această demonstrație?

În două moduri:

Întîi, a existat o critică zisă *impresionistă,* care s-a mîndrit că se dispensează de filosofare, și de multe ori a dat rezultate frumoase. Apoi, critica de artă a filosofilor, a dat de cele mai multe ori fiasco (Hegel), iar critica filosofică a nefilosofilor a fost o catastrofă de-a dreptul. (Ex. M. Dragomirescu).

Croce înlătură prima obiecție, demonstrînd (cu exemple pe care nu le putem trece în revistă acum, pentru simplul motiv că le vom înșira în partea istorică a acestei expuneri, aici mulțumindu-ne a discuta, teoretic, unele probleme preliminare), demonstrînd că așa-zisa teorie *impresionistică* sau *relativistică* ce neagă criticii eficiența judecății și a adevărului, negînd deci însăși critica (*„La critique est une chimère"*, spunea Jules Lemaître) este, prin însuși faptul negației, în felul ei, *filosofie,* (și, mai precis, filosofie *sceptică,* dar tot *filosofie.)*

A doua obiecție Croce o discută. Sînt într-adevăr filosofii inapte să judece arta. E cazul sistemelor care se dezinteresează de artă (cartesianismul de pildă) sau care nu și-au definit încă domeniul artei, n-au deosebit-o de alte domenii ale spiritului, ca mitul și religia, cum se întîmplă în filosofia idealistă a lui Hegel și a unora dintre posthegelienii germani; sau, în sfîrșit, filosofi care, propunîndu-și drept unic obiect al filosofării, demn de interes, realitatea situată într-un spațiu hiperuranian, abandonează arta în tabăra empirismului disprețuit.

Chiar și acei care văd o greșeală a criticii în faptul de a-și gîndi criteriile și de a și le propune, conform unui sistem de filosofare, nu disprețuiesc armătura logică pe care filosofia o poate furniza criticii, adăugînd totuși că o critică integrală trebuie să comporte un element sensibil și intuitiv. Se impune astfel celui ce practică disciplina aceasta, criticului, dubla exigență a *preciziunii conceptuale* și a *sensibilității,* și se obișnuiește a se clasifica diversii critici, după cum prevalează în scrisul

lor una sau cealaltă din calități, sau unul ori celălalt din defecte, propunîndu-se ca ideal echilibrul între cele două atitudini. Este tocmai propoziția kantiană, după care intuiția fără concept e oarbă, pe cînd conceptul e în schimb gol fără intuiție *(Begriffe ohne Anschauungen sind lehr, Anschauungen ohne Begriffe sind blind).* Aplicat aici, dictonul kantian e neîndoielnic just, comentează Croce, însă nu trebuie uitat că *„intuiție* și *concept* constituiesc într-o judecată, o sinteză, o unitate, așa încît nu pot fi tratate ca două lucruri separate una de alta".

Gustul imediat al artei, lipsit de criteriul conceptual se dovedește *mut,* din punctul de vedere al criticii. Sensibilitatea nereflectată nu se formulează și nu se poate pretinde că a critica înseamnă, la urma urmei, altceva decît a comunica. Dacă arta poate fi gustată mulțește, ba poate e mai perfect gustată astfel decît flecărind, critica este, pînă în cele din urmă, totuși un fel de a „nu-ți ține gura". *„Primită"* cu simpatie sau *„respinsă"* de semeni, critica nu poate fi decît atunci cînd e *formulată, comunicată.* Numai de la formularea logică înainte, judecata de valoare estetică ne poate interesa ca judecată critică. Fiindcă aici nu facem psihologie, ci estetică. Nu studiem adică spiritul *subiectiv,* ci spiritul *obiectivat.*

Așadar, rămînem la definiția, formulată sumar la început și verificată acum prin discuție, a criticii ca *judecată* de valoare asupra operei de artă, intuită (sau reprezentată), judecată emisă conform unui criteriu — concept clar și distinct, raportabil la sistem metodologic și integrabil într-o filosofie capabilă să cuprindă viziunea globală a existenței.

CRITICĂ ȘI FILOSOFIE

Raporturile dintre critică și filosofie ar fi deci de subordonare: critica este *filosofare* asupra unui obiect special, în vreme ce filosofia

ia în considerație aspectul general al existenței.

Critica este realizarea unui paradox, prevăzut cu interdicție aristotelică: cunoaștere a accidentalului, a nonnecesarului, a unicului. Opera de artă scapă domeniului necesității naturale, și critica tinde să devină *știință generală a unicului*, contrazicînd prevederile Stagiritului.

Între concept și judecată, ierarhia se stabilește invers proporțional cu cantitatea lor materială: judecata fiind doar un mod posibil de actualizare a conceptului, este mai restrînsă decît acesta. Subordonarea între filosofie și critică e de partea criticii și din motivul acesta, pe lîngă atîtea altele, de ordinul extensiunii sferelor.

Critica este filosofare asupra operei de artă intuite. Ea nu e filosofie a artei. Filosofia artei se ocupă de locul acesteia între manifestările spiritului, de condițiile ei metafizice, de posibilitatea ei, *in abstracto*. Critica artistică poartă asupra *obiectelor* artistice, fie ele materializate în cuvînt, gest, sunet, culoare sau volum concret; asupra operelor de artă, în concretitudinea lor și în actualul lor imediat. Așadar: critica de artă este un soi de filosofie, dar nu e filosofia *artei*. Ea nu e cel puțin filosofia *operei de artă*, întrucît nu se ocupă decît *in concreto*, de o anume operă de artă, sau grup de opere, intuite (sau cel mult reprezentate, după actul intuiției).

Mai departe: critica de artă nu se poate lipsi de *intuiția operei*, și nu poate purta *decît* asupra *operei*. Critica procesului creației nu e critică *de artă*, ci critică *a artistului*, pedagogie adică, *pedagogie estetică*, după cum pedagogie estetică este și critica procesului de contemplație.

Aplicarea la material este momentul criticii de artă, și efortul său de pozitivare are în vedere aceeași necesitate de a nu lăsa judecata să răspundă decît la întrebările puse obiectului. Formele savante sau mondene de a „bate cîmpii" nu sînt critică de artă. Nimeni n-a formulat mai bine decît Lionello Venturi antinomiile descoperite de Croce în activitatea criticii de artă. Pe de o parte teza: „O operă de artă nu poate fi înțeleasă și judecată, decît reducînd-o la elementele din care ea rezultă". Dacă nu facem asta, opera e smulsă ansamblului istoric căruia îi aparține și-și pierde adevărata semnificație. Dar acestei teze i se opune antiteza, la fel de energică: „O operă de artă nu poate fi înțeleasă și judecată decît în ea însăși". Și, o dată mai mult, demonstrația: dacă nu facem așa, opera de artă va înceta să mai fie operă de artă, căci elementele ei dispersate se agită și în sufletul celor ce nu-s artiști. Artist e numai cel ce găsește *forma nouă*, adică *noul conținut*, care este sufletul noii opere de artă". (*Histoire de la critique d'art*, p. 18). Iată antinomia, de tipul celor descoperite de Kant ca funcționînd în activitatea rațiunii pure, în legătură cu ontologia și epistemologia. Soluția antinomiilor o dă tot Croce: „Opera de artă își are, desigur, valoarea în ea însăși, dar eul operei de artă nu e ceva simplu și abstract, o unitate aritmetică; e, dimpotrivă, ceva complex, viu, un tot compus din părți. A înțelege o operă de artă înseamnă să înțelegi întregul în părțile lui, și părțile în întreg. Or, dacă nu poți cunoaște întregul decît prin părțile lui, și aici e adevărul primei propoziții — teze, nu poți cunoaște părțile decît *prin întreg* (și asta are adevărat teza a doua).

„Antinomia este de tip kantian. Soluția e de tip hegelian" — comentează Venturi. — „Această soluție, — reia Croce — stabilește importanța interpretării istorice, pentru critica estetică. Sau, mai curînd, ea stabilește că adevărata interpretare istorică și adevărata critică estetică coincid".

Istoria de artă și critica estetică sînt, în această înțelegere a operei de artă, care presupune cunoașterea condițiilor apariției ei și care nu e înțelegere decît fiind și *judecată*, — convergente. Judecata este punctul de ajungere al

istoriei critice a artei, coincidența dintre conceptul universal de artă și intuiția concretă a operei. — Fără judecată critică, nu există istoria artei. În felul acesta, ajungem să afirmăm, în fond, că disciplina istorică nu există fără suport sistematic, și că disciplina criticii de artă, ca activitate sistematică, nu poate fi concepută fără cunoașterea istoriei artei, deci fără delimitările cronologice ale momentelor *evoluției* artei din care opera face parte.

Să nu uităm totuși că, oricît ar ajunge să se sprijine pe concepte raportate la sistem, *istoria artei* este o disciplină *istorică*, — urmărind contingentul, nu absolutul, și nu este deci o disciplină *sistematică*, nici atunci cînd clasifică, ordonează. Diferența dintre disciplinele istorice și disciplinele sistematice constau în aceea că, în vreme ce disclipinele contingentului, disciplinele istorice, concep serii cronologice cu evoluții pe care le urmăresc, disciplinele sistematice stabilesc serii tipologice, bazate pe structuri. Aceste tipologii ar putea face din disciplinele sistematice filosofii impietrite, dacă ele ar fi fixe. Dar: *structurile* nu sînt imuabile: *evoluează*, iar *evoluția* nu poate fi studiată fără apelul la dialectica *structurii*.

Recapitulînd, dar: sistematica se ocupă de structurile metafizice — arhetipuri, idei, obiecte conforme ideii sau arhetipului — în vreme ce disciplinele istorice văd structurile dialectice, ca procese fenomenale — ființe vii, dotate cu organicitate.

Istoria artei (disciplină istorică) este *condenda* (nu *condita)* pentru că a fost înțeleasă prost de la început, metafizic. Aici, filosofia pozitivismului e luată *à la lettre;* — pedagogia care urmărește materialul informativ, ca *material seriat* doar cronologic, fără grija evoluției lui, deci fără cunoașterea dialectică a structurilor a căror cronologizare s-a întreprins.

„*Organismul și mediul formează o unitate*", spun cercetătorii naturii vii. În structura și funcțiile organelor diverse ale ființelor vii putem urmări reflectarea biologică adecvată a condițiilor mediului extern, (Cf. *Bazele filosofiei marxiste*, pp. 202—203) afirmă oamenii de știință înarmați cu o gîndire dialectică, adecvată studiului organismelor.

Între arta și societatea care o produce există un raport similar raportului dintre organism și mediu. Deși numai printr-o metaforă ar putea fi socotită „un organism viu", arta are capacitatea de a reflecta, prin structura și funcția ei, realitatea socială a epocii ce i-a dat naștere, întocmai cum organismul reflectă adecvat mediul, și realitatea socială a unei epoci îi poate lămuri chipul receptîndu-i mesajul.

Firește, disciplinele care studiază arta sînt departe de a putea fi înglobate între științele naturii. Disciplinele filosofice ca *Estetica* și *Teoria artei*, studiind legile care guvernează raporturile estetice ale omului față cu lumea înconjurătoare și legitatea frumosului natural și artistic, pun în evidență faptul că frumosul natural — fie că ajunge să fie reflectat în opere de artă, fie că nu, adică indiferent dacă *da*, sau *nu*, are loc *nașterea* frumosului artistic, nu poate să se valorifice decît raportat la *prezența conștiinței estetice*. Deci, faptul existenței frumosului natural nu ne îndreptățește să înglobăm acea parte din *Estetică* al cărei obiect îl constituie, între științele naturii. Cu atît mai puțin, partea *Esteticii* care se ocupă de frumosul artistic, de legile producerii și receptării lui, de natura operei de artă și de funcția artei, nu poate fi înglobată între științele naturii. Produs al *culturii*, și nu al *naturii*, arta e un fapt prin excelență social. Așa fiind, studiul ei nu poate aparține decît *științelor sociale*, indiferent dacă el are aspect sistematic, filosofic (*estetica* și *teoria artei*), ori aspect istoric (*istoria artei*). În clasificarea științelor, ce nu se pot dispensa una de alta, ale căror domenii interferează, al căror material este în bună parte comun, stau totuși pe locuri diferite, căci dacă *primele*, ca *discipline filosofice*, țintesc să scoată în evi-

denţă *legitatea internă* a fenomenului artistic, adică *structurile şi procesele cantitative şi de răspîndire,* ce fac ca arta şi dezvoltarea ei să se apropie atît de mult de structurile şi procesele organice, a doua, istoria artei, are în schimb, drept rost, să scoată în evidenţă *legitatea externă* a fenomenului artistic, adică *raporturile dintre artă şi societate.*

Atitudinea estetică este o formă specială a conştiinţei sociale. Valorificarea frumosului fiind cu neputinţă de conceput independent de conştiinţa omenească, societatea întreagă care a contribuit la formarea conştiinţei este implicată în felul cum se valorifică frumosul.

„Activitatea estetică, raporturile estetice stabilite faţă de realitate, sînt proprii numai omului şi au apărut ca rezultat al dezvoltării istorice, sociale"[1].

De aceea, cele trei ştiinţe sociale ce au drept obiect arta, estetica, teoria artei şi istoria artei, nu se pot dispensa de a pune problemele raporturilor dintre artă, ca formă a conştiinţei sociale, şi existenţa socială. Atît momentul producerii operei de artă cît şi faptul că ea este receptată ca artă şi după moartea societăţii respective, se luminează prin cercetarea acestor raporturi.

O legătură foarte strînsă trebuie să existe între studiul istoriei artei şi studiul ei filosofic şi ştiinţific, între istoria artei de o parte, şi estetica şi teoria artei de cealaltă. Cine va aborda problemele artei fără perspectiva filosofică, adică fără a avea mai întîi o concepţie generală asupra lumii şi vieţii şi în al doilea rînd o concepţie asupra artei, va înainta prea puţin şi neesenţial în studierea fenomenului artistic, se va încîlci în hăţişul inextricabil al conexiunilor cauzale multiple şi complexe ale acestui fenomen de suprastructură ideologică. Fără ajutorul filosofiei, al concepţiei materialist-istorice şi dialectice, nu se va putea întreprinde cu succes deplin cercetarea procesului evolutiv real al producerii, dezvoltării şi răspîndirii artei, nici nu va putea fi pus în evidenţă mersul înainte al fenomenului artistic.

[1] „Bazele esteticii marxist-leniniste", Bucureşti, Edit. Politică, 1961, p. 13.

Pe de altă parte, unitatea procesului artistico-istoric nu i se va înfăţişa cu claritate aceluia care nu va cunoaşte, pe lîngă istoria artei, istoria societăţilor care au produs-o şi gustat-o ori repudiat-o, în timp.

Prezentarea fondului general-istoric pe care se desfăşoară fenomenul artistic, situarea liniei de dezvoltare a artei în conformitate cu periodizarea procesului istorico-social, legarea conţinutului operei de artă de realităţile istorice-sociale ale epocii apariţiei şi aprecierii lor, nu vor putea fi operaţii duse la capăt fără ajutorul istoriei sociale şi al filosofiei istoriei, — concepţia materialismului istoric.

Diferenţele între aceste trei ştiinţe sociale stau în obiect?

Estetica este o disciplină filosofică; ea s-a format ca ştiinţă în sînul filosofiei, baza ei o constituie gnoseologia. Ca disciplină filosofică, estetica va studia atît *operele de artă* produse ale omului-artist, cît şi pe *artistul însuşi,* în calitate de creator de artă, dar nu se va mulţumi să se ocupe de opera de artă şi de artist, ci va merge mai departe, căutînd să descifreze felul în care se desfăşoară *procesul cunoaşterii, cristalizat în activitatea artistică,* sau în *atitudinea estetică* a omului faţă de natură şi societate.

Studiu al procesului cunoaşterii, cristalizat în activitatea artistică, obiectivat în opera de artă, estetica va interfera *teoria artei.* De fapt, teoria artei (ori *ştiinţa artei* cum este denumită, cu termenul german *Kunstwissenschaft* sau cu cel rus *Iskusstvovedenie),* face pe de-a-ntregul parte, ca domeniu, metodă şi ca scop, din estetică. Nici o problemă a teoriei artei nu este exterioară esteticii. Domeniul ei este o parte din domeniul esteticului, metodele

ei sînt și ale esteticii, țelurile ei sînt țelurile esteticii. Totuși, dacă s-a simțit nevoia să se constituie două noțiuni, este pentru că noțiunea de estetică (termenul datează din secolul XVIII, de la Baumgarten), are o sferă mai largă și un conținut mai bogat decît noțiunea de teoria artei. Aceasta din urmă are drept obiect exclusiv frumosul estetic, în vreme ce estetica are sarcina de a studia raporturile de ordin estetic pe care omul le stabilește și în *afara artei,* cu natura ori cu societatea. Prima se mărginește la *opere,* cea de a doua studiază și *creația* obiectivată și simplele rudimente de sensibilitate artistică, subiective.*

* Aceste glose introductive au fost integrate în sumarul cărții din necesități mai mult didactice decît de ordin contributiv. Ele sînt conștient lăsate la nivelul tonului de compendiu, de manual, de note de lectură.

ȘANSELE TEORETICE ALE CRITICII DE ARTĂ

„Critica de artă" este opera veacului XX. *„Înainte, au existat critici, dar nu exista C r i t i c a"* — obișnuia să spună Thibaudet. Astăzi, *„critica"* se consideră de mult constituită ca o disciplină limitrofă esteticii și istoriei artelor, — de cînd Benedetto Croce a proclamat principiul conform căruia *„adevărata interpretare istorică și adevărata critică estetică coincid"*,[1] dar criticii se află într-o criză aporetică, poate chiar mai gravă decît înainte, căutîndu-și rosturile.

„Criticii", existenți, după vorba lui Thibaudet, dintotdeauna, au consumat, în ciclul nostru de civilizație, poziție după poziție. Aplicați *reflecției filozofice asupra naturii frumosului,* în antichitatea clasică, și considerațiilor asupra unui *ideal estetic* hierogamic, — de mariere a umanului cu divinul, — criticii au devenit atunci și au continuat în Evul-Mediu, să fie normatori, autori de *rețete* pentru practica artistică, într-o *preceptistică* legată de *canoane,* chiar dacă țelurile artei se schimbau,

[1] Faptul s-a petrecut, semnificativ, în zorii secolului nostru, la anul 1900, cînd Croce și-a publicat în *„Atti dell'Accademia Pontiana"*, fecundele sale *„Tesi fondamentali di un'estetica comme scienza dell'espressione e linguistica generale"*.

ea devenind, după prăbușirea Imperiului roman, instrument al soteriei.

Renașterea, fără să fi putut constitui o critică de artă ca un corp sistematic de doctrină, abundă în scrieri despre artă, parafrazînd în modul său Antichitatea, dar practicînd, drept critică, biografiile, în modul lui Filippo Villani (1381) și al *„Vieților"* lui Vasari, prolific „părinte al istoriei artelor", o „critică" confundată cu istoria geniilor artei.

După o revenire la preceptistică, ridicată la rangul de lege estetică de clasicismul francez al veacului XVII, critica academică începe să se modeleze după tiparul arheologiei întîi, în mare avînt în secolul XVIII, impregnîndu-se de istoria culturii și a civilizațiilor, pentru a adopta, odată cu iluminismul, tonul exhortației ideologico-politice și al ierarhizărilor etice. Interesul pentru opera de artă privită în tîlcul și semnificațiile ei intrinseci este un fenomen izolat și tatonant, marcat abia în romantism, prin Baudelaire. Secolul al XIX-lea face din critica de artă orice altceva, însă, decît o disciplină cu gustul autonomiei. Pentru veacul pozitivismului, critica este asimilată pe rînd disciplinelor cunoscute: filosofie, pentru hegelieni, psihologie, apoi psihologie experimentală (G. Th. Fechner), sociologie și istorie generală (H. Taine), arheologie sau istorie specială, biografică, explicația operei rămîne tot timpul pe plan secund față de amploarea discursului periegetic, despre paternitatea și datarea operei, cronologia asociindu-și sinopticul pentru „tabloul epocii", schemă factologică rece, excesiv documentaristică. Dovezile scrise, actele, inventarele, contractele sînt *„martori"* pentru sensurile, care năpădesc cu puzderia lor viziunea operei.

Dacă începuturile secolului XX nasc critica de artă, aceasta se petrece mai curînd, cum s-a remarcat, pe urma reflexiilor estetice ale artiștilor, multiple în epocă și dînd imbold teo-

riei. Ambiția unei *„științe a artei"* cu obiect propriu (opera), și metode similare atît științelor naturii cît și științelor spiritului, Max Dessoix, creatorul ei de drept (la 1906 cînd întemeiază cu Emil Utitz *„Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft"*) și-o împarte cu interlocutorii teoreticieni ai artiștilor A. Hildebrand și Hans von Marées, creatorii teoriei „purei vizualități" (Rheine Sichtbakeit), Konrad Fiedler și Heinrich Woelfflin care aplică la gîndirea critică asupra artei metoda morfologică preconizată, în fond, de Goethe, căutătorul „formei originare" sub formele derivate.

Ideea că *văzul este creator de valori epistemologice*, că activitatea lui, vederea, se califică astfel cu sensuri estetice revelînd esența realității fără recurs la concept, s-a acreditat, începînd din ultima treime a veacului trecut, încă de la apariția conceptului de *empatie (Einfühlung)*, provenind de la Herder și definit de Robert Vischer (1872) ca o activitate afectivă ridicată la nivelul spiritului, datorită căreia activități formele lumii exterioare devin simboluri ale vieții noastre lăuntrice, într-o perspectivă a uniunii sufletului cu lumea, de esență romantic-pantheistă în fond. *„Văzul calificat cu funcție cognitivă"*, de care vorbește Konrad Fiedler, își anexează prin W. Worringer, la 1908, cînd apare *„Abstraktion und Einfühlung"*, procesul abstractizării care nu este pentru acest teoretician altceva decît „integrarea empatiei". Ideea unui „transfer empatic", ca „acord de bază între subiect și obiectul contemplat", duce prin Theodor Lipps la psihologizarea noțiunii, echivalată cu cea de „simpatie și sociabilitate" din care Jean-Marie Guyau face baza sistemului său de estetică, dînd artei funcția de liant între om și universul, neînsuflețit sau animat, ce-l înconjoară. Prin Karl Groos, creatorul acelei teorii a artei ca joc care cunoaște azi o atît de

intensă reviviscență, specificul faptului este-

tic devine elementul ludic, imitația internă *(innere Nachamung)* și retrăirea *(Nacherleben)* obiectului, perceput exterior ca structură (care poate fi și spațială), transformat astfel în proces lăuntric (temporal); *imaginea* (*Schein*), plenară ca senzația și ordonată ca și conceptele, ajungînd să dețină punctul culminant *(vertexul)* vieții sufletești, să capete „verticalitate", — dimensiunea faptului estetic. Punerea în relație a doctrinei empatiei cu docrinele simboliste ale artei, afirmate la pragul noului veac, și mai ales ideea *simbolului evocativ (Stimmungs-symbolik),* prin care un obiect poate fi instituit ca simbol al unor afecte, reflectate empatic în imaginea lui, permit criticii formularea tezei *„iluziei simbolice"*, proprie artei, iluzia că în lume, în natura animată sau inanimată, trăiește un sens omolog celui uman. Preceptul culminant al esteticii echivalează astfel, la Johannes Volkelt, cu o tehnică a integrării omului în lume: *„Gefühlserfülltes Anschauen"* (viziunea umplerii lumii cu sens afectiv). Cînd Max Dessoir, un an după apariția primului volum al „Esteticii" lui Volkelt (1905), preconiza despărțirea esteticii de știința generală a artei, făcînd o critică a întregii estetici anterioare și demonstrînd neajunsurile doctrinei „empatiei", pe care o considera incapabilă să explice fenomene artistice ca arta decorativă, ornamentica, arhitectura, adică pe cele bazate pe armonie formală și regularitate, fără reprezentări fiziomorfe, el dorea să evite în primul rînd dizolvarea activității teoreticianului artei, în tipul de exercițiu spiritual soteric al integrării omului în lume. Deși n-a urmărit să proclame empiricitatea artei, consecințele poziției lui Dessoir sînt de a fi stimulat pașii hotărîtori spre poziția empiriei în critică, de la estetica experimentală și pînă la cele ale zilei de azi: linguistica, structuralismul, semiologia, semantismul. Pornind de la Ernst Cassirer care, în 1923, prin „filosofia formelor simbolice", se afirmă ca un precursor al semantismului, încercînd prima analiză semantică, iar în cadrul afirmației că arta este un comportament (un *sich-verhalten)* al omului în actul autoexprimării, pornește de la individuarea caracterelor expresiei cu ajutorul unei „teorii a semnelor", teoreticienii noii direcții flutură posibilitatea unei critici *bazate pe decodificarea sistemelor de semne individuale,* deci pe un *sistem de lectură. Unicul dat concret,* în noile propuneri semiologice, este *opera de artă,* ceea ce reduce sarcina căutătorilor de *structuri formale tipice* la găsirea unei *logici a formelor* care să le justifice teoretic. Echivalarea crociană a esteticii cu linguistica pare, din perspectiva noilor direcții, abia o metaforă. În fond, linguistica fiecărui tip de limbaj o caută toți cei ce pun pe primul plan problema „comunicării" în artă, de la *Charles Morris* încoace, sau dacă nu vrem să fim nedrepți cu un precursor, de la *I. A. Richards,* care a susținut cu patru decenii înainte teze similare.

Tentativa de a reînnoi discursul critic pe baze științifice, recurgînd la lumina azvîrlită asupra fenomenelor estetice de către cercetările interdisciplinare, este apreciabilă în cadrul linguisticii structurale, a semiologiei și semanticii de orice „sectă". Intensul travaliu al criticii asupra ei înșiși n-a beneficiat însă la marele public, împotriva bravurii atîtor eforturi, de sancțiunea omologării, „formalismul" acestui tip de critică, învinuită de excese tehniciste și de verbalism, fiind un slogan frecvent reiterat. Niciodată nu s-a îndoit mai tare lumea de legitimitatea și utilitatea criticii, decît în cazul celei moderne, care tinde să devină, sub ochii înspăimîntați ai publicului, un fel de „tehnică absolută". Proiectarea unui „ecran linguistic" cum spunea Marcello Pagnini în *„Critica della funzionalità"* — (Einaudi, Torino, 1970), operarea „prin limbaj asupra limbajului", definită de Roland Barthes drept proprie noii critici,

sînt repudiate de masele de cititori drept „o mașină minunată, de a constitui iluzoriul surogat al unei inventivități ce pare să se fi sterilizat" (Sergio Pautasso, *„Le frontiere della critica"*, Rizzoli, 1972, p. 131).

Se redeschid problemele legitimității discursului conținutistic, fie al celui istoricist ori sociologic, marxist, fie al celui psihologist și biografic.

De lingvistică, structuralism, formalism, Nouvelle critique, semiologie, semantică și teoria informației, deci și de Fernand de Saussure, Roman Jakobson, Sklovskij, Cercul din Praga, Blanchot, Roland Barthes, Poulet, se vorbește în continuare ca despre inovatori ai domeniului, alături de alții, dar imaginea unei critici narcisic oglindite în propriile sale pînze de apă continuă să fie denunțată și repudiată.

E un fapt. Chiar cînd este acceptată, critica structurilor formale, este amendată în sensul vechi. Descoperirea „iluziei primare", de care vorbește Susanne Langer — în muzică „timpul virtual", în artele figurative „spațiul virtual", — nu se face decît cu ajutorul colaborării întregului univers personal, întregului *„Lebenswelt"* al insului pus în dialog cu opera. Semn unitar, impus comprehensiunii noastre (A. Pagliaro), opera cere o înțelegere „contextualistă", după americanul S. C. Pepper, reintroducîndu-se în lumea criticii referințele istorice la lumea căreia-i aparține opera și la situația generală a experienței umane pe care ea o exprimă.

Resimțind ca pe o vină tragică lipsa de perspectivă a fatalității, partizanii gramaticii stilistice vor să diferențieze, în sistemul lor de *„saper vedere"* sau *„saper leggere"*, datele semnificative sau pertinente, de cele „accidentale" sau „ireale", căci *„a distinge ce, din realitate, e real, este centrul problematic al criticii structurale"* — Gianfranco Contini, (În *„Varianti e altra linguistica"*, Einaudi, Torino, 1970). „Orice poziție stilistică, aș zice chiar

gramaticală — scrie același critic — este o poziție gnoseologică". (*„Esercizi di lettura"*, Le Monnier, Firenze, 1947). Noua critică recurge, ca Ana Maria Noferi, la „funcția organizatoare a sintaxei", înțeleasă ca viziune legiuitoare (*visione legislativa*), deducînd din caracterul de concreteță al imaginii (*„la fisicità"*) funcția ei de instrument de cunoaștere, adăugat celui intelectual. Georges Poulet, în *„Les chemins actluels de la critique"*, (Plon, Paris, 1967, p. 22) consideră că „actul critic prin excelență este cel în care, prin operă, descoperi retrospectiv frecvențele semnificative și obsesiile revelatoare", ceea ce înseamnă, în fond, revenirea la *unitatea de caracter* a criticii Saint-Simoniene.

Actul critic redevine, în lumina „fenomenologiei lecturii" propuse de Georges Poulet, descrierea proceselor și transformărilor eului unei conștiințe critice, în actul receptării operei, trecînd prin tensiuni dramatice și impermeabilități greu depășite, pînă la „comprehensiunea" operei: coincidența dintre *conștiința critică* și *eul profund* al operei (*critique d'identification*).

Aceasta înseamnă despersonalizarea relativă a criticului, cenzurarea și inhibarea unor comportamente mentale și afective, epurarea lui de prejudecăți și pre-prezentări, de imagini și concepte prefabricate, dar și „personalizarea treptată a operei".

„Actul critic optim este act de dragoste" scrie Pagnini (*„Struttura letteraria e metodo critico"*): el dă apetența unei viziuni a raporturilor simpatetice inter-umane în raporturile omului cu opera. Ideea de reconstituire a „universului artistic" sau „cosmosului literar", asupra căruia te înstăpînești „prin mijlocirea complexului său de semne, care nu numai că fac și controlează semnificatul, adică complexul senzorial, cel conceptual și cel afectiv, dar îi mai și conferă elementul diferențial estetic" — (Pagnini, *„Critica della funziona-*

lită", p. 157), necesită atît „rigoare metodologică" (legată de tehnici și procedee verificabile), cît și „disponibilități reflexive" — scrie Jean Starobinski, (*„La relation critique"*, Gallimard, Paris, 1971, p. 31). Același Sergio Pautasso (ibidem, 136) arată că „Teritoriul criticii este atît de vast încît poate consimți ample spații de cercetare, fie operațiilor celor mai riscante pe plan tehnic, fie unui demers mai mediat", ca de pildă propunerea de autobiografie artistică și literară, pe care o face Enzo Siciliano, considerînd că tipul de operă gustată dă cheia descifrării umanității criticului.

„Lectura critică" — spune Pagnini despre cea literară, dar cu egală aplicabilitate la celelalte opere — este o compunere coherentă a elementelor percepției, o alegere, în *cîmpul stufos al entropiei,* determinată de *prezența* peculiară a mesajului operei (*„Lettura critica e metacritica del sonetto 20 di Shakespeare"*, în Pagini, *„Critica della funzionalità"*, p. 14).

Iată deci și entropia criticului (sau receptorului din public) angajată în actul transubstanțierii conștiinței critice în cea a operei. Ideile lui Georg Lukács, despre „arta ca expresie a trăirii pure", a „non-transcenderii caracterului de trăire" *(Das Nicht-Transzendieren der Erlebnishaftigkeit),* au fost pe drept cuvînt puse în legătură cu un tip de a concepe actul critic ca amplificare și potențare a subiectivității, ca *emfaza ei,* prin trăirea estetică, ce duce la dezvoltarea sensibilității umane, ajutînd la cunoașterea de sine prin cunoașterea ansamblului raporturilor omului cu lumea.

Legătura indisociabilă între actul obiectivării și dezvoltarea sensibilității umane, subliniată de Marx în Manuscrisele economico-filosofice, dă nucleul procesului de dezvoltare a autoconștiinței prin receptarea artei. Corelația între teleologie și cauzalitate „între inițiativele conștiinței și studiul seriilor cauzale obiective", sub pedeapsa înfrîngerii — *„bei Strafe des Untergangs"*, (Marx) face ca mișcarea circulară de exteriorizare și obiectivare a subiectului, apoi de retractare în sine, teoretizată de Lukács, să fie prototipul receptării estetice cel mai adecvat pentru mentalitatea modernă.

„Raporturile noastre cu operele — spunea Claude Roy în *„Défense de la littérature"*, (Gallimard, Paris, 1968, p. 149) trebuie să devină din ce în ce mai comparabile cu raporturile noastre cu ființele vii"; o scriitură (citește: tip de textură formală artistică) este un „instrument propriu al responsabilității artistice", adică un „act de solidaritate istorică, oglindă semnificativă a societății: forma cultivată, în intențiile ei umane, devine funcție, raport între creația poetică și societate".

VOCABULAR PLASTIC

LINIA, PIVOT CENTRAL AL FORMEI

De mulți ani de zile, de pe cînd încă nici nu prea apucasem a mă lămuri bine în legătură cu toți pivoții de bază ai limbajului artelor figurative, mă tot bate gîndul redactării unui „vocabular al artelor plastice". Termenul de vocabular nu-i chiar cel mai nimerit, dar „lexicon" mi se pare și mai nepotrivit. De fapt, lucrarea trebuie să se ocupe mai puțin de lexic, cît de gramatică. *Morfologia și sintaxa artelor figurative,* iată în fond spre ce ar urma să năzuim, dar nu e rău să ne mulțumim a socoti, minimal, că avem de făcut doar un vocabular.

Din epoca primelor mele cronici și pînă astăzi sînt zeci de ani. Noțiunile mi le-am delimitat, precizat și orînduit de mai multe ori în fel și chip, pe fiecare, să le pot înșuruba într-o înjghebare sistematică. Atunci cînd numărul verigilor lămurite, rotunjite frumos și curățate de zgură, mi s-a părut îndestulător, le-am pus cap la cap, făcînd semn unde mi se părea că mai lipsește vreuna, de legătură, și le-am așternut pe cîteva duzini de coli scrise mărunt, sub forma unui „punctaj" (așa se cheamă în jargonul editorial sumarul analitic anticipativ al unei lucrări). În rubrica aceasta voi spicui doar, fără o ordine anume, dintre fișele vechi de lucru, mai îndreptînd ici-colo, mai tăind cîte ceva. E ca un prospect pe care-l supun cititorilor, un „șantier" unde sînt invitați să intre și să lucreze și cei ce trec.

* * *

Despre linie se poate spune că este elementul de limbaj plastic indispensabil oricărei imagini, cît de rudimentare. Afirmația trebuie înțeleasă nu în sensul că orice operă de artă plastică are linii, conține linii, ci că fiecare le presupune măcar, chiar atunci cînd ele lipsesc la propriu. Linia poate fi înțeleasă *explicit,* ca urmă a unui corp ascuțit pe o suprafață, ca *grafie,* rezultat al gestului, al unei mișcări a mîinii înarmate cu unealtă, și poate fi înțeleasă implicit, ca *delimitare ideală* a unei pete, contur nediferențiat de pata pe care o mărginește, graniță a unui sector care desparte imaginea de fondul ei. Într-o ierarhie care implică drept trepte ale progresului în artele figurative întîi desenul, (imaginea grafică a obiectelor), apoi pictura (imaginea bidimensională, plată, obținută printr-un pigment ce traduce corporalitatea tridimensională a obiectelor) și abia în al treilea rînd, cel mai de sus, sculptura (imaginea în trei dimensiuni a corpurilor din natură, realizată într-un material dens, ca lutul, piatra, lemnul, bronzul etc.) este de la sine înțeles că întîiul element al limbajului plastic va fi proclamată linia. Cum însă nu se poate spune cu certitudine dacă primele (cronologic primele) opere de artă vor fi fost, în preistorie, sculpturi sau gravuri rupestre, nu e cert nici dacă linia a apărut (în ordine istorică, temporală vorbind) înaintea altui element plastic. S-ar părea chiar că, dat fiind că e mai greu de conceput o imagine grafică, (bazată pe linie), decît una plastică (bazată pe mase, pe volum), căci, orice desen implică o doză de abstracție, o operație mentală mai dificilă decît simpla imitare, simpla reproducere mimetică a formelor reliefate din natură, sculptura va fi fost

prima apărută în arta omului primitiv, gravura constituind o cucerire mai tîrzie. (Arheologii nu sînt toți de aceeași părere în privința aceasta).

Dacă socotim însă imaginea figurativă a primitivilor ca pe o operație ajutătoare cunoașterii logice, ca pe o fază a procesului cunoașterii — faza identificării intuitive a obiectelor — așa cum istoric și categorial este, atunci apare logică afirmația că sculptura este arta primordială, desenul fiind una derivată, elaborată, și nu una spontană. În vreme ce forma tridimensională transpusă în material plastic este preluată de-a-gata din natură, forma bidimensională, plană, reproducînd obiectele care au de fapt trei dimensiuni, este o *invenție* a minții, un produs al activității cerebrale. Orice desen, cît de sumar, este o reducție — o sinteză. Proiectarea în plan a unui corp fizic se poate face în mai multe chipuri: reducînd corpul la *schema lui esențială*, stilizînd adică în așa fel multiplele lui planuri încît desenul să cuprindă doar *axele* în jurul cărora se dispun aceste planuri, (în chipul acesta un cilindru sau un paralelipiped devin o simplă dreaptă), sau, al doilea chip de a stiliza, reducînd conturul siluetei văzute a corpului la o expresie sintetică, mai simplă decît limita concretă al volumului văzut al obiectelor. Stilizarea schematică, pe axe, este un procedeu cunoscut tuturor copiilor care încep a desena și, dacă ontogenia va repeta aici filogenia, atunci am fi îndreptățiți să credem că procedeul trebuie să fi fost primul și în istoria umanității. Nu poți pune însă mîna în foc! Copilul desenează o masă printr-o linie orizontală și două verticale, un scaun ca pe un patru întors, un om ca pe o cruce bifurcată jos și cu gămălie deasupra. Este stilizarea schematică pe axe. Aici linia, are funcția de *pivot central al unei forme*, subînțelese în desen. În abstractismul modern, în Occident există o tendință și către acest tip de sti-

lizare schematică, săracă în posibilități, și „sculpturile" ce nu sînt decît sîrme îndoite și întretăiate abundă în saloanele de expoziții.

Arta aceasta, aproape de hieroglifica antică, mai trăiește în stare nativă și azi la unele popoare din extremul nord. Laponii, eschimoșii, stilizează schematic: o sanie e o curbă susținînd două drepte verticale scurte și una orizontală ce le leagă: scaunul pe tălpigă. Renul e o curbă susținută sub convexitate de două drepte verticale și cu un capăt întors ca al undițelor, ș.a.m.d. În arta rupestră a Berberiei în Africa de Nord, s-a descoperit de asemenea o ramură întinsă, bazată pe stilizare schematică pe axe, alături de altă ramură, la temelia căreia stă stilizarea caligrafică a conturelor. (Vezi cartea geografului Angelo Ghirelli, „El pais berebere", Madrid, 1942, Editora Nacional).

Al doilea tip de stilizare grafică este cel al conturelor. E vorba de o efigie a obiectului mult mai concretă, în cazul acesta. Nu se mai recurge la o sărăcire a imaginii prin reducerea ei la schema ce o axează, ci se caută a se elabora o efigie care să reprezinte, în fond, *proiectarea în plan a siluetei celei mai inteligibile* a corpului concret. Profilul animalelor pare să aibă prevalență față de silueta lor frontală. Acest profil este *conturat*, adică se trasează limitele vizuale ale corpului printr-o linie.

Inutil să reamintim că linia este o convenție, că ea nu prea există în realitate. Evident, limita aceasta a unui corp persistă numai atîta vreme cît corpul nu-și schimbă poziția, sau cît unghiul sub care e privit nu se schimbă. Dacă ochiul se menține într-un același punct și corpul e imobil, mîna poate contura obiectul, delimitîndu-l cu șanse de a-l defini. De îndată ce unul din cei doi termeni ai ecuației manifestă o cît de ușoară tendință spre mobilitate, rezultatul concret suferă mo-

dificări. De aceea, linia-contur este, în fond,

și ea, tot o construcție mentală, ca și linia-axă. În timp ce linia-axă poate oferi schema logică a obiectelor și amplasamentul lor, ca într-un plan topografic, linia-contur tinde spre ceva mai mult: delimitarea obiectelor de ambianța lor, despărțirea cadastrală a două medii materiale de densități diferite, circumscrierea inginerească a corpurilor între granițele lor. Dar aceasta merită o analiză mai dezvoltată.

„GRAFIC" ȘI „PLASTIC"

Am văzut că, în afară de stilizarea schematică *pe axe* a obiectelor și de stilizarea schematică *pe conture* simplificate, geometrizate, mai există un alt tip de stilizare, cea caligrafică, în care conturele sînt trasate cu voluptate. Mișcarea generatoare de linii este aici îndrăgită de artist, trădînd satisfacția estetică paralelă a ochiului și a mîinii ce mîngîie formele ființelor și lucrurilor din natură. În arta populară românească, de pildă, majoritatea motivelor ornamentale sînt produsul schematizării geometrice, pe axe și pe conture, a ființelor și lucrurilor din preajma țăranului. Acest geometrism, caracteristic pentru multe popoare de agricultori, a făcut să se spună că arta populară românească este „abstractă", lucru cu totul inexact. Există și stilizări caligrafice în arta noastră: Oltenia bate recordul prin covoarele ei și printr-o ceramică plină de ornamente „fiziomorfe" (luate din natură). Icoanele țărănești pe sticlă din Carpații noștri, ca și cele din Polonia și Cehoslovacia, unde ale noastre își au obîrșia, prezintă același soi de stilizare caligrafică a conturelor. În trasarea lor, linia lăsată de pensulă pe dosul sticlei nu respectă întotdeauna o egalitate de duct.

Ductul liniei este grosimea ei, dimensiunea a doua, inerentă oricărei urme materiale a unui punct în mișcare, chiar dacă el nu vrea

să desemneze decît o singură dimensiune: lungimea. Linia are, totuși, vrînd-nevrînd, lățime, și această lățime privitorul o interpretează, cu voie sau fără voie, ca pe o indicație sensibilă a emoției celui ce desenează.

Cînd linia se menține la aceeași grosime, conturul se închide asupra unei forme perfect plate. Cînd grosimea ductului ei se schimbă, forma închisă în contur capătă oarecare relief. Fără să vrem, asociem linia mai groasă cu umbra, și forma începe a se detașa din mediul ei, de pe albul paginii.

Dacă conturul se mărginește să desprindă silueta corpului de fond, cu cît e el mai gros ca duct cu atît forma pare mai plată. Dar fapt e că conturul nu se resemnează să fie ca o simplă sîrmă ce dă ocol obiectului, grănițuindu-l și atîta tot. De la „cloazonarea", compartimentarea cîmpului vizual după densități, linia conturului purcede lesne la compartimentarea formelor *dinlăuntrul* siluetei, urmărind reliefarea părților ce o compun. În loc să fie formă perfect închisă, conturul se deschide înlăuntrul siluetei uneori, nemaiurmărind, ca pînă acum, despărțirea făpturii desenate de mediul ei, ci despărțirea unei părți din această făptură de restul făpturii. Aceasta se întîmplă în special atunci cînd silueta proiectată în plan nu este cea mai logică și cea mai inteligibilă siluetă a obiectului, adică cea frontală sau cea laterală, ci e proiectată oblic, mai de jos sau mai de sus, într-un racursi. *Racursiul,* sau abrevierea formelor prin proiectarea lor în plan, se folosește atunci cînd axul principal al obiectului nu mai este paralel cu fondul, ci este mai curînd perpendicular pe el.

Dacă desenăm intelectual, ca egiptenii, dacă trupul omului apare mereu în același fel, (adică, la egipteni, de profil în ceea ce privește capul și picioarele și de front în ceea ce privește bustul), nu vom avea niciodată nevoie de asemenea abrevieri de forme. Orice

mișcare se va desfășura în planul peretelui pe care stă desenul. Dar dacă frontalitatea aceasta e mai puțin riguros respectată, un picior sau o mînă în mișcare pot să-și aibă axul perpendicular, sau măcar oblic, pe planul ce slujește drept fond. Atunci e nevoie de racursi. Nu mai e suficient ca forma corpului să fie conturată, urmărindu-se limitele siluetei. Conturul intră înlăuntrul siluetei și delimitează planurile, mai reliefate, mai apropiate ori mai îndepărtate de ochi, ale membrelor respective.

Dacă stilizarea siluetei este caligrafică, problema delimitării reliefurilor anatomice se rezolvă de asemenea prin curbe, prin ramificații ale conturului ce se introduc înlăuntrul conturului închis. Linia nu mai desparte doar două medii de densități diferite, ci și reliefurile unui corp a cărui densitate e unitară. Cînd stilizarea siluetei este schematică, conturele fiind geometrizate, inserția mușchilor pe oase va fi indicată de asemenea prin introducerea de linii frînte înlăuntrul formei închise a conturului. Planurile obiectului vor fi sugerate prin liniile ce reprezintă *intersecția* acestor planuri. Linia nu va mai fi nici contur, nici axă, ci *muche* a unui poliedru, întretăiere a planurilor unui volum. Intenția traiectoriei gestului descris de desenator și a urmei grafice lăsate pe hîrtie va fi deci să sugere reliefurile, corporalitatea tridimensională, în chip grafic, prin linii. De la linia contur grafic, ce desparte corpurile de fond, am trecut la alt soi de linie: *linia plastică.*

Stilul plastic e stilul *sculptorilor,* în primul rînd. De obicei, sculptorii văd lumea ca pe o alăturare de volume.

Și stilul plastic folosește tot forma închisă, ca și stilul grafic. Dar, spre deosebire de acesta, în stilul plastic se poate vorbi de *o articulare* a suprafeței închise între conturе.

Exemplu de stil plastic derivat din grafis-

mul caligrafic: arta gravorilor japonezi, în care

măiestria racursiului anatomic redat doar prin ramificațiile conturului înlăuntrul formei închise de el atinge miraculosul. Prin cîteva simple curbe bine plasate, ce leagă conturul siluetei generale de unele puncte aflate înlăuntrul ei, artistul japonez sugerează volume, anatomie realist redată, mișcări complicate, proiecții savante în plan, toate realizate cu un minim de mijloace. De asemenea, miniatura persană și indiană și Matisse, dintre moderni.

Exemplu de stil plastic derivat din stilizarea geometrică a conturelor, înlăuntrul cărora planurile se delimitează, la intersecția lor, prin muchii: Dürer, Cézanne, Picasso dintr-o anumită fază. La noi, Iser a demonstrat în unele din desenele sale o devărată preferință pentru stilul plastic.

Stilul care va rupe cu tradiția etanșeității formei va fi abia stilul pictural. Există un stil pictural și în desen.

CÎTE CEVA DESPRE „GENURILE" PICTURII ȘI ISTORIA LOR

Mă întrebi, prietene, pentru că ești pictor amator și te interesează istoria artei, care sînt genurile picturii și cum s-au constituit ele: se vorbește de o „ierarhie a genurilor" și e necesar să le știm limitele și rostul. *Natura moartă* are, desigur, alte funcții decît *peisajul; nudul* și *portretul* sînt altceva decît ele amîndouă, iar *compoziția*, care le înglobează adeseori pe toate cele pomenite, poate fi și ea, fie compoziție de gen, fie compoziție istorică (mitologică, ori din trecutul real). Nu e inutil să vedem de unde provine diferențierea aceasta și în ce constă ea. Genurile sînt, în pictură, un fel de categorii, cu legile precise pe care o categorie le impune practicianului, și este foarte util pentru artistul amator să fie avertizat: o natură moartă mișcă, în conștiința privitorului, alte resorturi sufletești decît un tablou compozițional. Potențialul ideologic al subiectului este mai scăzut sau mai sporit, după cum el aparține uneia din categoriile citate sau alteia. Nimeni nu va cere unei naturi moarte (chiar dacă ea traduce, în armonii de culori și forme specifice, sentimentul vieții obiectelor din preajma noastră zilnică, miraculoasa participare la viața omului a regnului neînsuflețit, industrial, produsul ingineresc al minții umane inventive, sau al colaborării ei cu natura); nimeni nu-i va cere

aceleași înălțătoare sugestii ce ne pot veni dintr-o compoziție cu temă istorică, trecută sau actuală. Cum între elegie sau pastel și roman, epopee ori odă este, în literatură, o diferență specifică, produs al statornicirii prin practica literară a unor legi proprii fiecărui gen, un peisaj are alte valențe emoționale decît un portret. Adică dacă înlăuntrul limitelor fiecărui gen există, de asemenea, putința unei infinități de varietăți, de nuanțe, de grade, unitatea de registru cognitiv și afectiv rămîne totuși asigurată. Natura moartă și peisajul nu exprimă decît în parte omul. Portretul și compoziția sînt domeniul lui. Este una din sarcinile istoricului de artă aceea de a lămuri, prin analizarea evoluției lor în decursul timpurilor, noțiunile estetice curente, chiar și pe cele care par în prezent, datorită largii lor circulații, să nu mai aibă nevoie de a fi lămurite. Cînd vorbim astăzi de genurile picturii, ni se pare de la sine înțeles că un tablou trebuie să aparțină categoriei „portret", sau „nud", sau „peisaj", sau „natură moartă", sau „compoziție". Un tablou care să nu facă parte din aceste cinci genuri, nici nu ne putem închipui. Dealtfel, cum ar fi să arate un tablou al cărui subiect să nu se încadreze în nici una din categoriile de mai sus? Ce ar reprezenta el? Care i-ar fi subiectul? Afară de cazul că vorbim de arta abstractă! Pictura, artă străveche, n-a fost întotdeauna diferențiată pe genuri. Cele mai vechi picturi cunoscute, realizate de oamenii preistoriei, de vînătorii din perioada pietrei cioplite (paleolitic), pe pereții peșterilor în care se adăposteau, cum sînt cavernele spaniole și franceze din munții Cantabrici, reprezintă *animalele* pe care le vînau, redate cu un deosebit simț al observației realiste, cu mișcările lor caracteristice, și relevă o mare capacitate de a surprinde realul. Vedem silueta emoționantă a bizonilor, cailor, mistreților, mamuților, căprioarelor, renilor etc., și uneori, de asemenea, în alte locuri, în

sudul Africii, de pildă, unde e vorba de lucrări din eneolitic, aspectul oamenilor ce le săgetează sau le fugăresc cu sulițele. Aceste picturi, păstrate pe pereții umezi ai peșterilor vreme de zeci de milenii, datorită tehnicii excelente în care sînt executate (pigmenți de rocă pisată, avînd ca mediu dizolvant pentru realizarea pastei unsuroase, măduva oaselor, grăsime densă și greu de descompus), sînt picturi de fapt murale, animaliere, sau chiar — am spune — „scene de gen" cînd reprezintă animalele și oamenii deopotrivă, scene din viața de toate zilele a comunei primitive vînătorești. Totuși, este clar că la originea tipului de pictură numită azi „scenă de gen" nu poate fi considerată a sta arta parietală a paleoliticului, și nici arta, la fel de minunată, a comunelor primitive agro-păstorești din Africa neoliticului — epoca pietrei șlefuite — descoperită de curînd de arheologi. În vechile civilizații, de pildă în cea egipteană sau în cea a Americii precolumbiene, pictura a jucat un rol important mai cu seamă cu funcție decorativ-murală, cu rol didactic, împodobind pereții templelor și ai mormintelor monumentale prin lungi „teorii" (șiruri) de figuri umane și animale, ce reproduc de fapt aspecte din activitățile diverse, tipice, ale societății respective. Organizarea acestor vaste suprafețe decorate nu cere vreo diferențiere între genuri, de obicei figurile umane prevalînd, înșiruite prin alăturarea lor în același plan cu unele recuzite ale vieții curente — arme, vase, mobile, unelte — sau cu elemente de peisaj (fără adîncime spațială), plantele și animalele slujind să sugereze priveliștea în care se desfășoară acțiunile oamenilor. Același tip de pictură, aproape, îl întîlnim în civilizația minoică, în Creta. În Asia, frescele antice de la Adjanta (India) par, cu toată deosebirea de stiluri, să aparțină aceleiași mentalități în ceea ce privește rolul picturii și mo-

 dalitățile ei. De abia în Antichitatea greacă

și romană, în perioada numită elenistică, vreme de cinci-șase veacuri se practică o diferențiere a genurilor, chiar în cadrul picturii murale decorative. Astfel iluzia optică fiind legea decorației palatelor și locuințelor somptuoase, interioarele bogaților desfășoară un adevărat lux de false perspective, menite să dea celor din încăpere iluzia unor spații mai întinse decît ale camerelor; pereții, împărțiți printr-o arhitectură de false coloane și false ferestre, în sectoare ce mărunțesc suprafețele lor, lasă privitorului iluzia unor deschideri spre cîmpii cu livezi și vii ori spre parcuri, lacuri și munți. Între scenele din viața de toate zilele, în care oamenii apar făcînd cu veridicitate gesturile ce le sînt familiare, în mediul lor obișnuit, se introduc mici panouri, pictate în „trompe-l'oeil" (cu înșelarea văzului), unde seduc ochiul mici naturi moarte (flori, vînat, pescărie, vase etc.) ce-și impun *tactil* prezența, prin puterea umbrelor azvîrlite măiestrit de obiecte pe fondul peretelui și de unele obiecte asupra altora.

Vilele din epoca lui Nero și a împăraților din dinastia Flavilor, casele din orașele dezgropate în secolul al XVIII-lea de sub lavă, Herculanum și Pompei, sau ruinele romane din Palatin și Esquilin, mărturisesc toate același fel de a înțelege pictura, senzual și plin de plăcerea concretului. Elenistica e de altfel și perioada în care portretul pictat ia mare dezvoltare: destul să ne amintim portretele greco-egiptene de la Fayum.

Spiritul abstracției, venit dinspre Orient odată cu creștinismul ce s-a extins în Europa Evului Mediu, pietrifică și secătuiește de vlagă acest realism al picturii, înlocuindu-l pentru secole cu un fel de simbolism grav, cu o pictură distantă, lipsită de viață, stil fioros în rigiditatea lui, majestuoasă și rece. Înlăuntrul acestui tip de viziune artistică n-aveau cum exista diferențieri între genurile picturii, prin forța lucrurilor: rostul picturii medievale,

fie ea de stilul bizantin al Răsăritului, fie de stilurile Apusului, cel romanic sau cel gotic, era doar să glorifice „lumea spirituală", opusă de religie lumii reale, aceasta din urmă fiind „nevrednică" de a fi reprezentată în pictură; întregul existenței, după legenda biblică, decăzut cum era prin „păcatul originar", nu merita deci, în concepția teologică, osteneala de a fi cunoscut și reprezentat, altfel decît ca simbol al celeilalte lumi, nevăzute. Totuși, chiar înlăuntrul picturii bisericești, bizantine, romanice și gotice, fie ea desfășurată pe zidurile bisericilor, fie ilustrație de manuscris, spiritul îndrăgostit de viață al poporului din rîndurile căruia ieșeau zugravii și miniaturiștii medievali se traduce de multe ori prin încorporarea în imagine a unor sectoare de realitate fără nici un sens simbolic sau liturgic, pictate doar de dragul de a reprezenta lumea reală, cu un profund sentiment al concretului, al valorii lui obiective, al vieții într-un cuvînt.

Se vorbește, astfel, de „natura moartă în mozaicul bizantin" și de „portretistica" medievală a ilustratorilor de manuscrise, de „scene de gen" introduse de ei printre temele sacre și de „peisajul" ca fundal al compozițiilor cu personaje multiple, desfășurate fie într-o priveliște din natură, fie într-un interior cu deschidere spre aerul liber, arcadă ori fereastră. Este clar că aplicăm, în cazul acesta, criteriile, ulterior stabilite, ale genurilor respective. De fapt, de-abia Renașterea, marea deșătușare laică, umanistă și rațională din secolele XV—XVI, a putut statornici în pictură, de sine stătătoare, genurile acestea. Universul pictorilor Renașterii este un univers al concretului. Lumea reală merită, pentru ei, să fie cunoscută, iubită și redată cu interes, cu pasiune. Tendința de a atinge în pictură adevărul realității văzute, de a da iluzia că tabloul e o fereastră prin care se poate vedea spectacolul viu al naturii, este constitutivă pentru arta Renașterii. Chiar scenele și per-

sonajele sacre apar în arta pictorilor din Renaștere ca niște scene din viața reală, în care protagoniștii sînt contemporani cu privitorul, în care raporturile dintre om și lume sînt cele din viața de toate zilele, ierarhia teologală fiind înlăturată. În vechea pictură bisericească, datorită acestei ierarhii a regnurilor, omul era reprezentat mai mic decît sfinții și îngerii, iar animalele, plantele, casele, munții, indiferent de proporțiile lor, mai mici decît oamenii; e curios să vezi, astfel, arborii „uriași" cum cresc de pitici pe munții, simbolizați printr-o stîncă derizorie ca o jucărie, pe lîngă personajele ce-i pot trece doar pășind...

Ierarhia pe care Renașterea o stabilește în favoarea omului e în primul rînd una de ordin moral. Personajului dominînd scena prin proporțiile lui în cadrul tabloului, prin aducerea lui în prim plan, tot atît cît prin gravitatea ființei sale etice, și cadrului în care el apare, obiectelor din jur, li se dă exact proporția cuvenită în chip natural. Tabloul imită imaginea văzută de un ochi normal. Este triumful văzului firesc, al bunului simț. „Iluzia realității" este accentuată prin perspectivă care face ca dimensiunile personajelor și obiectelor din planuri diferite să scadă pe măsura depărtării lor de privitor, după cum o cere scena, desfășurată totdeauna în spații cu „adîncime", și prin așa numitul „racursi" anatomic, adică prin proiectarea corpului uman în spațiul adînc, ce-i „prescurtează" formele atunci cînd el nu e văzut frontal, ci în unghiuri diverse față de ochiul observatorului. Aceasta, în ceea ce privește desenul. Coloristic, Renașterea face o seamă de cuceriri menite, de asemenea, să dea tabloului — panou portabil de aici înainte tot mai adesea, detașat de zid — valoarea de „fereastră deschisă spre realitate" sau de „oglindă"; mai întîi modelarea volumelor prin trecerea treptată a tonurilor de la saturație la diluare, umbrele purtate de corpuri unele asupra altora prin integrarea scenei într-un ecleraj unitar, cu sursă certă, și nu într-o lumină convențională, neutră.

De asemenea, culoarea se „particularizează" treptat în funcție de materialul obiectelor care o suportă și de lumina ce cade pe ele, mai intensă ori mai slabă, colorată ori albă, venind dintr-o direcție ori alta, provocînd reflexe și umbre.

În posesia deplină a unui meșteșug în stare să redea variat și bogat aspectele cele mai seducătoare și mai caracteristice ale acestei realități obiective care pentru omul Renașterii înseamnă totul, pictura europeană a secolelor XV—XVI a început să diferențieze genurile, în cadrul unor panouri cu rost diferit în viața de toate zilele a oamenilor timpului, foarte înclinați spre satisfacții estetice.

MONUMENTAL ŞI MONUMENTALITATE

„Monumental" şi „monumentalitate" sînt dintre termenii cei mai des întîlniţi în arta plastică. În limbajul curent, acest adjectiv a făcut carieră, dimpreună cu substantivizarea lui. Accepţia cea mai răspîndită este echivalentă cu „colosal", cu „impresionant prin dimensiuni", sau chiar cu „disproporţionat de mare" ori cu „exagerat", „hiperbolic". Superlativul în materie de cantitate pare implicat întotdeauna la aceşti termeni.

Stricto sensu, însă, *monumental* se referă la arta monumentului. Ramurile artelor plastice al căror rost este să orneze un monument arhitectonic, pictura şi sculptura în speţă, beneficiază de adjectivul acesta. „Să orneze" nu e tocmai cuvîntul potrivit. O sculptură poate împodobi pereţii unui monument arhitectonic, avînd în acelaşi timp un rost funcţional bine precizat. În ansamblul lui, monumentul prezintă elemente de care s-ar putea dispensa, şi elemente indispensabile, fără de care s-ar prăbuşi. Nimic nu împiedică un astfel de element să aibă şi un caracter sculptural, pe lîngă funcţia lui arhitectonică. Şi totuşi, oricît ar face parte din însăşi *structura* monumentului, acest element va continua să fie sculptură monumentală, dacă el va prezenta ochiului forme şi reliefuri cu aspect decorativ. Aşa că, faptul de a *decora,* de a *împodobi,* de a *orna* un monument arhitectonic nu exclude integrarea cu rost funcţional structiv, a elementului respectiv în ansamblul arhitecturii date. Termenul cel mai exact pentru desemnarea acestui tip de sculptură este „sculptura decorativ-monumentală", ca unul ce-i dă pe faţă deopotrivă rostul estetico-decorativ şi pe acel funcţional. Cu pictura monumentală e mai simplu. Ea nu poate avea în nici un caz un rol funcţional. Ea este în orice caz decor, decoraţie. Caracterul decorativ-monumental al picturii aderente la monumentul arhitectonic o obligă la anume caracteristici, altele decît ale picturii de şevalet. Pictura monumentală este subordonată arhitecturii. Spaţiul pe care se desfăşoară, întinderea lui, forma şi amplasamentul lui, înălţimea faţă de ochiul privitorului şi lumina pe care o va primi depind de ansamblul arhitectonic. Acesta condiţionează însăşi concepţia compoziţiei ce urmează să decoreze spaţiul respectiv.

Într-un articol rămas clasic pentru istoricii de artă, marea sculptoriţă sovietică Vera Muhina, vorbind despre sculptura monumentală (denumită de ea tot „decorativ-monumentală"), atrăgea atenţia asupra limbajului special al acestei sculpturi, diferit de al statuarei de sine stătătoare, şi căuta să determine particularităţile acestui limbaj, pornind de la *convenţiile* impuse de aderenţa sculpturii monumentale la arhitectură. Un grad mai mare de convenţii este inerent artei plastice monumentale. Mai întîi, subordonarea sculpturii şi picturii decorativ-monumentale la arhitectură. Aceasta se traduce prin obligaţia, pentru sculptură şi pictură, de a menţine efectul vizual al arhitecturii respective, de a nu-l contracara. Dacă monumentul este masiv, pereţii lui trebuie să-şi păstreze şi după decorare masivitatea. O pictură care ar anula efectul de masivitate al zidului n-ar fi o pictură potrivită pentru monumentul respectiv. Pictorul va trebui să se folosească foarte circum-

spect de iluzia celei de a treia dimensiuni, pe care o poate oferi atît pictura cît și panoul sculptural în relief. Sugerarea adîncimii spațiale în cadrul unui panou decorativ pictat sau sculptat pe un perete poate duce la „spargerea" zidului. Efectul perspectivei poate contracara verticalitatea, caracterul plan al suportului arhitectonic, masivitatea lui. Este drept că anume perioade din istoria artelor au valorificat și recomandat chiar „spargerea" zidului prin pictură. În toiul barocului și în rococoul vienez în special, pictura menită să înșele ochiul, așa-numitul *trompe l'oeil* decorativ, era foarte la cinste. La noi în țară sînt mai multe monumente baroce, în special biserici catolice, clădite în Transilvania pe vremea Habsburgilor, în interiorul cărora pictura în *trompe l'oeil* a peretelui de răsărit, cel cu altarul, caută să dea iluzia continuării în adîncime a cornișelor și coloanelor pereților laterali, pentru a spori impresia de grandoare, măreția aparentă a edificiului. Este lesne de înțeles că virtuositatea artistului decorator n-ar putea să se exercite în sensul acesta, dacă el n-ar cunoaște amănuntul esențial că toți privitorii sînt întotdeauna așezați pe sol, că adică biserica nu are în interior balcoane, etaje etc., caz în care direcția liniilor perspectivale pictate în *trompe l'oeil* n-ar mai sugera la fel de bine, pentru mai multe unghiuri de vedere, fuga spre infinit, și iluzia lărgirii spațiului cuprins între ziduri ar fi periclitată. Această circumstanță favorizează însăși înțelegerea chipului în care și despre pictura monumentală se poate afirma că are, pe lîngă rostul decorativ știut, și un rol funcțional: conservarea efectului vizual scontat de arhitect și nu contrazicerea lui. Legea panoului decorativ, sculptat sau pictat, este legea peretelui. Arta monumental-decorativă trebuie concepută ca o artă integrată în vastele ansambluri arhitectonice, subordonată gîndirii arhitectului.

Panoul perspectival, adică acea compoziție care caută să dea privitorului impresia că în zid s-a deschis o fereastră, nu poate fi folosit întotdeauna și peste tot. Dacă un asemenea panou este de înțeles în interiorul clădirii, uneori, decorarea exterioarelor arhitectonice cu panouri perspectivale este un nonsens. Nu numai pentru că e greu de presupus că, din stradă, printr-o spărtură practicată de decorator în zid vei putea avea o perspectivă deschisă către țărmul mării sau către lanțul de munți *aflat în interiorul edificiului!* Nu numai datorită absurdității unei asemenea propuneri, ci și din pricina jocului capricios al umbrelor și luminilor, variabile după poziția soarelui față de monument la diverse ceasuri ale zilei, ceea ce va demasca panoul, demonstrînd că e plan și anulîndu-i efectul perspectival, în același timp în care toate mijloacele artistului decorator se vor fi înverșunat tocmai să-l facă să sugereze adîncimea spațială. Aceste considerații care par „la mintea omului" sînt adeseori pierdute totuși din vedere în elaborarea ansamblelor decorativ-monumentale.

Pictura și sculptura monumentală sînt de asemenea obligate să aibă nu numai servitutea de a *menține,* de a nu sparge masivitatea suportului lor, ci și atitudinii active, de colaborare la realizarea efectului vizual urmărit de arhitect. Prin dozarea convenabilă a elementelor decorației în ansamblu, prin calcularea raportului dintre suprafețele decorate și cele rămase nedecorate, se stabilește un echilibru care decide de reușita monumentului tot așa cum, de pildă, raportul dintre plinuri și goluri într-o fațadă. Monumentele au o viață a lor, exprimată prin proporții, prin raporturi matematice percepute de ochi simultan, ca *structuri* sau configurații geometrice, cu rost deopotrivă estetic și, aș zice, biologic. Nu mai este pentru nimeni o noutate că volutele baroce ale spitalelor vechi sugerează

mișcări giratorii ce enervează bolnavii, iar calma geometrie a unui sanatoriu modern oferă nervilor bolnavi repaosul de care au nevoie. Asociem fără voia noastră, fiecărei linii, sensuri de mișcare. O linie, chiar dreaptă, nu are numai lungime; are și direcție. Ea nu e numai limita abstractă a unei suprafețe, întretăierea statică a două planuri. Este și vector. Totalul liniilor unei fațade arhitectonice este rezultanta paralelogramului de forțe ale suprafețelor încadrate și nicidecum suma aritmetică a lungimii lor. Înlăuntrul suprafețelor celor mai cuminți, subconștientul nostru a trasat instantaneu rezultatele paralelogramului forțelor pe care-l alcătuiesc marginile acestor suprafețe, și le-a atribuit sensurile de mișcare indicate de aceste rezultate. *Nici o arhitectură nu e statică.* Numai că mișcarea implicată de una e orizontală, mișcarea alteia verticală, a celei de a treia oblică, pe diagonală, a celei de a patra sinuoasă ori spirală etc. Pictura decorativă trebuie să țină seama de acest lucru.

ANTINOMIE EXPRESIV-DECORATIV?

Vorbim mereu despre „decorativ". Carmen Stănescu sau Catrinel Oproiu sînt femei „decorative" — zice Mitică văzîndu-le la televizor, fără să mai aibă de ce fi atent la ce spun și cum spun, și ignorînd că măcar una din ele ține să fie exact opusul „decorativului" prin ceea ce exprimă, căci folosește tehnica euristică a șocului, creator de crize socratice, pentru a zgîlțîi prejudecăți și a dezrădăcina preconcepte! Cutare „profesor-doctor", n-o fi spunînd el mare lucru la curs și n-a prea strălucit vreodată în scris, altfel decît prin absență, dar e înalt, voinic, încărunțit, poartă favoriți, ori mustăți, ori barbă, ori cărare la mijloc, ori într-o parte, și moț, și cravate cu ac de aur, și voce baritonală, și gest retoric, deci e o prezență „decorativă": face bine în distribuția comediei umane și poate fi desemnat candidat... la mai mare! După o ședință festivă, cel care te-a prezentat unui public care te știe de mult (dar îl ignoră pe prezentator), îți face onoarea „să creadă că e în asentimentul tuturor" mulțumindu-ți pentru conferința, comunicarea ori luarea de cuvînt, și gestul strîngerii de mînă este filmat și televizat, căci are valoare „decorativă". Oameni, prezențe, procese „decorative". Există și o specie de *artă* care se cheamă așa: *arta decorativă*. Există și o secție specială a Uniunii Artiștilor

Plastici cu acest nume. Foarte bine. Alături de secțiile celelalte: pictură, sculptură, grafică și scenografie, o secție de „artă decorativă" e binevenită: întrunește ceramiști, autori de tapiserii, de obiecte de sticlă și de metal, bătut ori tăiat etc. N-am nimic împotriva unor asemenea împărțiri, dacă e vorba doar de *necesități administrative*. E bine să se știe cine unde aparține, cui i se adresează de jos in sus fiecare artist atunci cînd are să-și rezolve o problemă, cine are căderea să i-o rezolve și să-i transmită elementele comenzii sociale traduse în indicații de ordin operativ etc., etc., etc. Nu e de protestat. Dar mă înscriu în fals împotriva distincției teoretice. Nu văd granița dintre *arta decorativă* și *arta plastică* în genere. Mai întîi, pentru că „decorativul" este una din însușirile inerente oricărei opere de artă plastică. În orice obiect aparținînd artelor spațiale, chiar și în edificiile arhitectonice, dar mai ales în pictură, sculptură, desen și gravură ori obiect de artă aplicată, decorativul e implicat. Uneori, sensul expresiv al formei primează, și valoarea ei decorativă piere din cîmpul conștiinței privitorului, pentru moment, sub imperiul tensiunii estetice fundamentale. Dar ea nu e anulată nicidecum. Orice exprimare adecvată este și frumoasă. Orice formă vizuală cu funcție expresivă se dublează cu un sens decorativ, cel al înscrierii ei conveniente în spațiu. Vreau să amintesc și că, în cazul obiectelor de artă aplicată, care mai au adică și o funcție utilitară (sau au în primul rînd o funcție utilitară), perfecta funcționalitate asigură reușita estetică, așa cum stabilește Le Corbusier și cum o sanctifică astăzi mult-cîntatul „design". Am uitat că decorativ era chiar frumosul? N-am știut să-l definim niciodată, și la urma urmei nici nu ne interesează definiția lui, dacă tot ne atinge harul estetic! În prezența operei de artă, registrul afectivității individuale se simte implicat nu la fel pentru toți. „Faust"-ul lui Gounod mie îmi dă emoții

de nivelul lui „*Kennst du das Land wo die Zitronnen blühn*", și mă poartă în lumea lirică a cantilenelor, cavatina lui Valentin, și chiar aria grotescă a lui Mephisto: „Nu-i deschide poarta, dragă, dacă n-ai inel . . ." Dar poate că alții or fi simțind tragismul goethean și-n Gounod. Eu îl găsesc mai curînd la Arrigo Boito, în „Mefisto-ul" său. Vreau să spun: mesajul operei nu *e dat*. El se constituie din ciocnirea acestei mari butelii de Leyda încărcate cu electricitate, care e opera, cu receptorul, menit să joace rolul de „celălalt pol" pentru țîșnirea scînteii miraculoase. Feericul sau absurdul, grotescul ori comicul simplu, buf, umoristicul și ironicul, se constituie în noi ca moduri de trăire spirituală ce ni se impun, ca registre afective specifice, după cît de dotați pentru acest mod de trăire spirituală sîntem. Christian Morgenstern ori Topîrceanu pot suna diferit, sau la fel, cu egală valabilitate, pentru doi receptori diferit structurați, chiar la o dotație egală de contemplatori (ori „consumatori" ai artei, cum rebarbativ se spune uneori azi). Mă scald în muzica lui Skriabin și-n lied-urile cu lotuși ale lui Cyrill Scott la fel. E vina mea că-i văd pe același registru afectiv, cînd primul vrea să fie un nou Chopin și al doilea e un biet muzicolog cult, care compune duminica, plictisit să tot scrie despre muzică și să nu scrie muzică? Sînt decorativi, în sensul vechi, pentru mine.

Dar oricine e de acord că e „frumos" ceva: tablou, statuie, desen, șal persan ori vas ș.a.m.d., recunoaște că obiectul are valoare estetică și că ea poate fi surprinsă. Numai că, la registrul mediu al afectivității, unde toată lumea este de acord asupra calității de a fi frumos a unui obiect, se situa pînă mai ieri ceea ce constituia „decorativul" pentru amatorii de „expresiv" opus acestuia din urmă. Eu nu cred în opoziția asta. Arta „expresivă" din trecut folosea limbajul plastic, uneori foarte puțin adecvat ca nivel al tensiunii estetice, pentru a *ilustra* un

subiect literar. Arta de azi e expresivă prin ea însăși, fără toiagul literaturii. Din ultima treime a veacului trecut și pînă azi, de un întreg veac, în 1973 literatura se tot retrage din plastică și se va retrage definitiv, probabil, abia în momentul cînd se va observa că funcția de creare a tensiunii estetice proprie formelor plastice n-are nimic de-a face cu asocierea lor la un „scenariu" literar prestabilit. Nu pledez pentru arta non-figurativă, nici nu fac diferența între o artă cu, ori fără imagini ale existenței externe, căci, figurală ori nu, imaginea plastică are ceea ce se cheamă *efect spațial* astăzi și se chema ieri „valoare decorativă . . ." Orice formă plastică *dialoghează cu spațiul,* îl include, ori implică, ori elimină și respinge, îl emantează, anexîndu-l, ori i se anexează etc. Tare aș vrea să fiu lăsat odată să vorbesc, săptămîni la rînd, de felul cum face arta plastică să colaboreze la formă spațiul, — spațiul ei fiind și spațiul nostru fizic, la efectul estetic. O operă e frumoasă cînd ne *spune ceva.* (Cînd spune ceva *pe limba ei,* nu pe a altei arte! . . .) Limbajul plastic își este atotsuficient. O linie separă planuri și delimitează volume, grănițuiește organisme ori lucruri inerte: în orice caz, statică, diferențiază mediile de densități diferite, le definește. Dar o linie este și vector, e dinamică, implică *mișcare, direcție, duct, tempo, valori motrice, ritm* în ultimă analiză, (prin asociație cu celelalte elemente ale operei). Cînd globalul plastic are *sens spațial* precizat, el spune ceva despre raporturile dintre receptacolul spațial și ocupanții lui, adică despre lume și noi. Dialogul om-lume este problema principală a artei. De asta s-a născut: ca să-l traducă. Și cînd ne sugerează, acest dialog, pe calea formelor care, spațiale, sînt totdeauna *decorative,* decorația devine expresie, adică traducere a omului. De aceea cred că e un pleonasm alăturarea termenului „artă decorativă". Orice artă plastică *este* decorativă, pentru că înscrie spațiului forme, definite prin raportarea la el, și această raportare metaforizează viziunea profundă de viață a artistului, a agentului stilistic în genere (școală, curent, epocă artistică, grup). Adică: arta, expresie a omului, este artă cînd, tradusă în materialele capabile să devină obiecte cu mesaj, e decorativă, și decorativul nu se opune expresiei, ci o premerge și naște, ori o dublează, în cel mai rău caz.

FIGURATIV ȘI ABSTRACT

Chiar dacă a vedea estetic nu înseamnă decît a da sensul globalului cosmic fiecărui act optic, esteticienii celei de a doua jumătăți a veacului trecut, al XIX-lea, distingînd, în sens tradițional, existența obiectivă a frumosului (în natură) de existența lui subiectivă (în imaginație și produsele ei), s-au simțit tentați să condamne doctoral străvechea preocupare a esteticii pentru frumosul natural. „Secția frumuseții naturale trebuie să dispară", proclamase Robert Vischer la 1872, afirmînd existența univocă a frumosului, cu intenția de a elimina o sursă de confuzii în gîndirea estetică, restrîngîndu-i domeniul doar la fenomenul frumosului creat de om.

Cum însă orice frumusețe stă încă, pentru oamenii aceluiași secol al XIX-lea, în percepție, părea licit ca, ori de cîte ori arta și imaginația o folosesc — cum n-avem percepții decît raportînd senzațiile la sursa lor — să recurgă la materialul oferit totuși de natură, matricea tuturor stimulilor senzoriali. Se stabilea astfel o anume analogie obligatorie între mișcările lăuntrice, intime, ale afectivității umane, și formele extrase din repertoriul naturii, al lumii exterioare. Calificate estetic aceste forme ale aspectului naturii ambiente se investeau cu demnitatea de simboluri ale sentimentelor. Un

misterios acord de bază între subiectul contemplator și obiectul contemplat, în sensul unei „participări emotive" a omului la natura obiectului, permitea de pildă, în estetica „*Einfühlung*"-ului, dezvoltată de la Theodor Lipps încoace, proiecția sentimentelor (subiectivității) asupra obiectului: așa-zisul transfert empatic. Bilateral, adică mergînd și în sens invers, de la obiect la subiect, conceptul despre procesul de transfert empatic nu caută să justifice numai proiecția omului în natură, (investită astfel cu afecte omenești), ci și obligația sufletului uman de a surprinde și recepta viața adîncă, suflul de taină al naturii, mișcarea nevăzută a obiectului contemplat modelîndu-ne după structura lui, într-un chip neștiut, procesele noastre psihice. Cîtă vreme experiența estetică constă în primul rînd în reproducerea, înlăuntrul conștiinței noastre, a unui proces psihic, al cărui model ar fi chiar structura obiectului contemplat, și în al doilea rînd în corolarul acestei reproduceri empatice, care este considerarea structurilor văzute, a configurațiilor obiectuale spațiale, ca tot atîtea procese psihice posibile, chiar dacă nedevelopate încă în cheie temporară, dar de bună seamă developabile, pasibile de a fi traduse în termeni de timp, viața artei rămînea o prelungire a vieții bio-psihice, a vieții umane integrate naturii. Datorită acestei relații dintre viața biologică, viața sufletească, deci comportamentul psihic, și viața estetică, în gîndirea lui Johanes Volkelt, din „System der Aesthetik, (1905), simbolismul evocativ (*Stimmungssymbolik*), forma tipică pentru cazul oferit de artă a empatiei, ca proces psihic general, aici aplicat, instituie drept simboluri ale sentimentelor, (stări subiective umane) unele obiecte ale lumii reale, capabile să ni le evoce. Senzațiile, acompaniind perceperea obiectului contemplat (culorile, de pildă, în cazul imaginilor vizuale), devin și ele senzații simbolice, atunci cînd, folosindu-se de sugerarea asocierii lor cu senzațiile de alt tip,

venite pe alte canale senzoriale (termice, acustice, spațiale, tactile, motrice, (kinezice), coenestezice, olfactice, gustative), provoacă „iluzia simbolică", considerată de Johannes Volkelt drept caracteristică a artei: iluzia că în formele naturii inanimate trăiește un sens omolog celui uman *(Gefühlserfüllten Anschauen)*.

Cînd, la 1906, Max Dessoir, creatorul noii „Științe a artei" *(Allgemeine Kunstwissenschaft)*, întreprindea o critică a esteticii *Einfühlung*-ului, el considera empatia incapabilă să explice acordul pe care sufletul nostru și-l dă obiectelor artei decorative și ornamentale, arhitecturii, în general produselor artelor bazate pe armonie formală, adică imaginilor constituite prin forța combinatorie abstractă, fără substratul obiectiv furnizat de imaginația reproducătoare, preferîndu-le pe acestea, configurației bazate doar pe ritmuri și pe regularitatea structurilor, pe reprezentări ideale nonfizioplastice, (sau, cum s-au numit mai apoi, cu un termen încetățenit de la W. Worringer încoace, abstracte), celor imitative. Interesul pentru artele non-imitative, fie ele spațiale, ca prototipul lor, arhitectura, fie temporale ca muzica, a sporit de-a lungul veacului al XX-lea; pe măsura consumării noilor curente din plastica modernă, de la postimpresionism încoace, gradul de „abstractizare" al artei sporește. Încă de la Müler-Frienfels, din 1912, („Psihologia Artei"), teoreticienii par a accepta o artă-creație-de-forme, ceea ce îndrumă știința artei către observarea tehnică a fenomenului artistic, discutat ca limbaj specializat, și o desparte aproape cu totul de filosofie.

Fecundul Emil Utitz, dezvoltînd doctrina lui Dessoir, în „Principiile teoriei generale a artei" („*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*"), între 1914 și 1920, atrage atenția asupra foarte șubredei baze pe care științei artei i-o poate conferi ancorarea în filosofie, fie aceasta și de coloratură psihologică, darmi-te metafizică, și propune calea indicată de Dessoir. Descifrarea *structurii artistice* devine „problema numărul 1 (unu)" a teoriei artei, ajutată în această întreprindere de *psihologia structurii (Gestaltpsychologie)* fondată de Von Ehrenfels și de Wertheimer.

În orice cunoaștere fiind implicată o *percepție structurală*, experiența imaginii-structură se comportă, în cunoașterea vizivă, ca un global organizat după legi proprii, spiritul estetic avînd drept model vizualizarea originară a realității, iar artistul plastic deosebindu-se de restul oamenilor prin capacitatea sa de a trece nemijlocit de la percepție la expresie vizuală, ea însăși cristalizată în structură. Marile experiențe ale teoriei și criticii artelor figurative derivă, în veacul nostru, din formulările de acest tip ale lui Konrad Fiedler, activ în perioada 1875—1895 și preluat încă de la primii ani ai veacului de către estetica lui Benedetto Croce. Procesele organice ale viziunii ca limbaj expresiv și ale vizualității ca formă expresivă teoretică, care au fost precizate de „doctrina purei vizualități", strecurată ulterior și în teoriile psihoformalistice sau în cele comportamentale (behaviour-iste) și în cele fenomenologice, în sfîrșit în cele linguistice și morfo-semantice, afirmă valoarea de intuiție pură a cunoașterii estetice. Marea problemă a criticii, teorie a operei, articulată multă vreme ca psihologie a formei, apoi ca sociologie și incons-sociologie (sociologie a inconștientului colectiv), ca psihopatologie, a fost să-și poată fundamenta dreptul de a face analiza conținuturilor profunde ale imaginii vizuale concrete, înțeleasă ca portant lingvistic al mesajelor, comunicării artistice, și să întreprindă această analiză în baza nu a unor facile scheme, tipologii și generalizări teoretice, extrase dintr-un fel de „vulgata" fiedleriană — cum releva Ragghianti — ci bazîndu-se pe experiența estetică vie, reală, adică revenind la opinia că arta este un demers creator al experienței, care instituie conștiința nu numai în calitate de

posesor al naturii, ci și în cea de producător al ei.

O contribuție dintre cele mai fecunde ale veacului, cum este cea din „Art as Experience" a lui John Dewey (1934), face din artă „culmea absolută a naturii", prin recunoașterea *impulsului* volitiv ca mobil al actului expresiei ce, în numele unui foarte american spirit al realității, quasi-pragmatist, adresează o „sfidare filosofiei". Nici un ideal anume și nici o experiență nu sînt necesare, după Dewey, pentru nașterea artei, care nu cere decît să-și ia impulsul expresiv din percepția, din intuiția cu care caracterul ei activistic o confundă, o face una, ca și în unele din formele crociene și post-crociene actuale. Integrarea omului în lume, în spațiul său ambient, în mediu, devine, așa dar, din nou sarcina artei. O sarcină paralelă, fundamentală se deduce și impune celui ce-și pune în gînd să scrie asupra filosofiei artei, — afirmă Dewey, — și anume „aceea de a reconstitui continuitatea dintre operele de artă și fapte, acțiuni, pasiuni de fiecare zi, universal recunoscute ca fiind constitutive pentru experiență" (J. Dewey, „*Art as Experience*", 1941).

„În procesele efective de viață se prefigurează arta — (cuibul păsării, digurile castorilor, etc.) — [...] prin liberul joc al energiilor naturale" — îl comentează S.C. Pepper pe Dewey (în, „*The Philosophy of J. Dewey*", Chicago, 1939). Cum a fost considerată concepția aceasta menită să refacă unitatea viață artă? Ea nu e decît — cum se exprimă Armando Plebe — un „concubinaj între concepția [...] modernă de origine pragmatistă și concepția organicistă, proprie idealismului".

Mai fericită pare poziția lui A. Whitehead care, nu foarte departe totuși de Dewey, în „*Science and the Modern World*", din 1926, și în „*Adventures of Ideas*" din 1933, pune conditia esențială a experientei artistice în „organicitatea procesului realității", arta fiind

o activitate de atragere a atenției către valorile de *organicitate și interrelație structurală a naturii*. Deosebind între activitățile *ectotelice*, cu scop în afară, cele autotelice, cu scopul epuizat în acțiunea însăși, și cele endotelice, cu scop în ele însele, C. J. Ducasse, în „*Philosophy of Arts*", se apropie și mai mult încă din deceniul trei al veacului (1929), de rezultatele teoretizărilor asupra artei, pe care le propun esteticienilor, azi, unii studioși ai biologiei, dornici, de asemenea, de a regăsi în mecanismele funcționării biopsihismului, legătura dintre activitatea artistică și viață, a cărei refacere este postulată.

Astfel, Jacques Ménétrier, în 1972, în „*Origines de l'Occident*" (Paris, Weber, 1972), încearcă o reevaluare a conceptelor menite să ofere cheia integrării funcționale a artei în viață, pornind de la problemele behaviorismului, depășit prin pavlovism și biopsihofiziologie, în cadrul unei concepții etologice care dă impulsului instinctual către faptă, către acționare asupra datelor lumii externe, o bază *istorică, finalist înțeleasă*. Astfel, el ierarhizează, în spiritul biologiei moderne, funcțiunile: mai întîi cele reflexe, mecanice, baza comportamentului înnăscut, cu specializare înaltă la speciile animale evoluate, și care la om afirmă integrarea ființei umane în regnul necesității, al obiectivității materiei, de-asupra cărora pune funcțiile *instinctive*, diferite de primele prin faptul că instinctul adaugă acțiunii mecanice fenomene subiective, ca o primă schițare a *finalității* (în sensul antropologiei lui Verwey sau Tolman: actul instinctiv este „*aboutissement réflexe désiré*", adică „intervenția *psihicului* în *praxis*".)

Imediat deasupra acestui strat volițional al individualității umane, Ménétrier pune funcțiile *inteligente*, în care finalitățile certe, preferințe ale subiectivității insului, domină mecanicul, tintind la o formă anume a actului, structurat în chip deductiv, ceea ce e propriu

speței noastre. Psihologicul determină aici acțiunea comportamentală, dominînd și condiționînd stratul volitiv, (reflex și instinctual) al ființei.

Abia în al patrulea rînd vin *funcțiile inductive,* (demersul de la particular la general), prin *sinteze* care fac suma percepțiilor analitice și experimentale. Inducția, metodă proprie speței umane, fundamentează *operele* omului, în totalitatea lor, așa cum inteligența fundamenta *faptele*. Comportamentul psihofiziologic ierarhizat, are, așa dar, la bază *ineitatea* (ereditatea, inseparabilă de psihismul insului), deci o relație cu funcțiile genetice, cu filogenia, apoi o *adaptare* și *ierarhizare organică,* individuală, prin modificări și specializări ale funcțiilor instinctive, care duc la *maturația* organismului biopsihofiziologic, (comportamentul, reflex și instinctiv în filogenie, devine inteligent, deductiv și apoi inductiv, în ontogenie), *alternînd,* în jocul evoluției, dominantele *instinct-dresaj*. Fluxul stufos al actelor vitale, al funcțiilor organice ale insului, cunoaște o polaritate a atracției spre inorganicitatea materiei, care alternează prin schimburi și regularizări cu efecte catalitice (mijloc și scop totodată), cu atracția către *structurile* organizate — dominarea materiei prin forța gîndirii, prin spiritualitate, adică înfrîngerea anorganicului prin organicitate. Proprie pentru ființa umană sînt debarasarea de entropie și creșterea funcțiilor anentropice, sau negentropice, puterea de a lupta cu inerția, de a pune ordine în dezordine. Cum forma superioară a psihismului, conștiința, este cea care reunește, adaptează, coordonează și transcende puterile organice ale vieții, și cum conștiința nu se poate izola, ci se îmbină cu inconștientul, veșnic prezent în ea, entropia materiei vii trebuie conjurată, ocolită și abolită prin sondarea inconștientului de către conștiință, prin cunoașterea lui, apoi prin refuzul dezordinii naturale și al inerției incluse în substanța materială a ființei biopsihofiziologice.

În jocul permanent dintre conștient și inconștient stă dialectica dresajului psihologic și comportamental. Psihologia insului uman nu se poate însă dispensa de condițiile ambianței, mediului social, tehnicii și economiei, în ultimă analiză, determinantă (în mare măsură). Ierarhizarea nivelelor biopsihofiziologice, în reflexe, instincte, inteligență și intuiție inductivă, pune însă probleme. La nivelul filogeniei, instinctele sînt specializate și infailibile. Intervenția inteligenței analitice, adaptative și deductive, le slăbește. Ele se recuperează prin inducția datorată intuiției — activitatea particulară a perceperii structurilor formale în care se finalizează experiența, cunoașterea.

Dar condiția vieții umane în etnii, în grupări sociale, în colective, face să se inhibe și constrîngă individualitatea, supusă „domesticirii". Dorința de securitate, confort, absență de riscuri și de incertitudini, anihilează așa numita „neotenie" — persistența formelor „infantile" ale personalității, capabile de deschidere spre lume, nespecializată, barbaria genuină care e zestrea din veci a omului, acum doar geniului. Problemele maturației comportamentelor, domesticirea instinctelor și dotațiilor naturale spre universalitate prin constrîngerea la respecializarea activităților, de data aceasta *după* intervenția în instincte a inteligenței, se leagă strîns de minimizarea neoteniei, de reducerea disponibilității la zero. Libertatea devine conștiința necesității. În funcționarea armonioasă a omului, a psihismului subiectiv liber, intră obligația acceptării riscului, dificultății de a fi autentic, greutăților ființei desreificate. Ființa, alergică la inerție, este neotenică, vie, deschisă, nereificată, armonioasă, refuzînd domesticirea, luptînd împotriva entropiei. Depășirea destinului reificării impuse prin comportamente prefabricate, regăsirea sîmburelui incandescent al ființei vii, este atitudinea zisă *estetică*. Comportamentul artistic al neotenicului barbar și cel al domesticitului

civilizat sînt antagoniste. Neotenicul, peregrin nestatornic nedomesticabil al vieții, are predilecții pentru structurările de tip motrice, gestual, sau informal-abstract, ori de cîte ori scapă fluxului vieții anglobante a mediului, în caz contrar preferă abstractului, figurativul cam de tipul artei esențialmente senzoriale, un soi de „impresionism".

„Civilizatul" este totdeauna „abstract", fie că istoricește este obligat de către gîndirea colectivă să adopte abstracția clasicizantă a academismului, conformism ce transformă imaginea figurativă în „canon", idealizînd natura, fie că are, prin condiționările cultural-istorice, disponibilitatea de a opta pentru nonfigurativ, caz în care preferă, drept abstracție, geometrismul stilistic, succedaneul unei anume ordini, organizarea aparentă prin recursul la structuri tipice (ca și în abstracția constructivistă), fără putința expresiei vii a fluxului negentropic, (așa se naște neoplasticismul olandez, de pildă), sucombînd destinului reificării, producînd închegate *opere-obiecte* (și nu opere simili-finite), dar pierzînd dreptul la priza directă asupra sufletului, realizabilă doar prin inducție afectivă.

GEOMETRIE ȘI SENSIBILITATE

Pentru artistul plastic, *universul văzut* este modelul operei, chiar atunci cînd prin ea nu-l redă. Infinita stufoșenie de aspecte ale vizualului îl obligă la postularea unei ordini, găsită pînă în cele din urmă tot în raporturile matematice în care o găsește și știința. Numai că, pentru cel ce profesează artele spațiale, substratul perfect matematic-ordonat al lumii concrete, ce-i cade sub simțuri, nu e neapărat de ordinul abstracției exprimate prin cifre, deși poate fi redus la ele, ci este la fel de direct perceptibil prin sensibilitate ca și haotica învălmășeală primordială a senzațiilor cu care ne bombardează lăuntrul lumea externă, la fel de *concret* constatabil în *formele,* revelatoare ale unei tainice geometrii implicite, ce dublează, cu axele ei inebranlabile, aparent nedisciplinata lume a organicului. Dedesubtul particularităților ce individualizează orice organism animal ori vegetal luat în parte, schema logică, tiparul „de construcție" pe care l-a folosit natura, modelul de croi al fiecărei plăzmuiri a naturii îi apare artistului evident, și el caută să-l vădească și pentru ceilalți, neartiștii cărora opera le este adresată, dîndu-le cheia naturii în limbaj geometric.

Arhitectura, de o mare cristalinitate, a organicului, nu e nevoie, pentru artist, să fie re-

dusă, de pildă, la simetria simplă a formelor moleculare, care-şi are geometria ei şi ea, căci artistul nu operează analitic, adică nu descompune în elementele lor componente lucrurile, cum fac chimistul şi biochimistul, pe măsura tuturor oamenilor de ştiinţă, cărora instrumentul le este intelectul. Această unealtă — intelectul — nu poate înţelege decît disecînd, tăind firul în patru, despărţind, înlăuntrul globalului viu al existenţelor organice, părţile, ce nu se justifică sub specia vieţii decît prin interdependenţa lor, prin reciproca lor solidaritate în cadrul *structurilor,* nedisecabile fără primejdia uciderii bios-ului pentru care au fost create şi prin care s-au organizat. Artistul nu-şi permite să *ucidă* ca să înţeleagă disecînd, cum fac *analiştii.* Cunoaşterea lui e *sintetică.* El *recunoaşte* şi *relevă structurile,* globalurile organizate după legile vitalului, le marchează (cu sistemul său plastic propriu) înlăuntrul ansamblurilor vii cu care vine în contact trăind şi cunoscînd, şi toată operaţia aceasta fără sacrificarea suflului vital sub semnul căruia au luat naştere ele, în afara noastră. Recunoscîndu-se cu smerenie *parte* a lumii concrete, spiritul artistului regăseşte în legea de constituire a universului, chiar legea propriei sale constituiri. Dacă omul de ştiinţă e un fel de substitut al demiurgului, un tiran, un fel de regizor operînd cu elementele din care presupune că s-a construit iniţial concretul, artistul este doar un umil îndrăgostit de concretul care-l cuprinde şi pe el, şi cu întregul căruia se simte fraternizînd. Nu-l împiedică, această dragoste, să priceapă ce din concret e conform legii sale de constituire — şi asta se cheamă în limbajul formelor vizuale „geometrice" — şi ce este neconform, aberant, neviabil, superfetat.

Cînd, în secolul al XIII-lea, în plin Ev Mediu gotic, Vuillard de Honnecourt căuta schemele geometrice care fundamentează concretul, reducînd animalele „bestiarului" ornamental al catedralelor la stranii triunghiuri, pătrate, pentagoane şi stele, cu unghiurile măsurabile şi complementar compuse, el încă nu auzise de cubismul veacului al XX-lea şi nici nu se putea presupune că fuge de realitate în lumea abstracţiei. Tot ce s-a *construit* în plastică, pe bază de geometrie implicată, în formele concret organice s-a construit. Şi nici nu e posibilă opera sa de sensibilitate, fără suportul geometriei. Kant, cînd afirma în epistemologie că noţiunile fără intuiţie sînt goale, (adăugînd că intuiţiile fără concepte sînt oarbe), îi făcea, prin aceasta, de fapt, atenţi pe artiştii plastici asupra pericolului de a se lăsa orbeşte furaţi de capcanele sensibilităţii, nestrunite de geometria ce-i este inerentă, ca şi asupra primejdiei opuse, a geometrizării goale, descărnate de stofa sensibilă a percepţiilor senzoriului, ceea ce duce arta la inaniţie. Epistemologia lui are aplicabilitate estetică imediată

Şcoala românească de artă plastică are o tradiţie care o fereşte şi de o extremă, şi de cealaltă. Legat de concret prin perfecta sa integrare în natură, spiritul creator al poporului român nu e înecat în concret, submerjat de vîltorile baroce ale senzorialităţii fără legitate implicită, fără „măsură". Măsurabilitatea concretului este, pentru scienţiat, postulatul de bază al oricărui demers teoretic. Nu despre o ştiinţă a cuantificabilului e însă vorba la artist. Ca şi filosofia — scientia qualitatum, ştiinţă a calităţilor — estetica, şi mai ales cea a artelor plastice, caută măsura (în sensul de „*Gesetzmässigkeit*", cum spun germanii, sau de „*Zakonomernost*", cum se spune în rusă, de *legitate)* calităţii. Aici stă cheia înţelegerii estetice a lumii — pentru artist — şi a înţelegerii artei pentru cel ce o iubeşte. Dar nu numai despre înţelegerea estetică a naturii şi despre lectura artistică a operei e vorba. Geometria se recunoaşte ca stînd la baza sensibilităţii artistice şi cînd e vorba de procesul crea-

ției ei însuși, pe de altă parte. Fluxul continuu și intarisabil al senzațiilor venite de la lumea externă și din propria noastră coenestezie alcătuiește un *timp lăuntric* oricărui om. Acest timp lăuntric își are ritmurile lui, celeritatea sau încetineala îi sînt proprii în grade diferite, la momente diferite, create de împrejurări psihice diferite, și redarea acestui timp lăuntric, care devine muzica lăuntrică pentru artele succesiunii (în cadrul dicotomiei lui Lessing), adică în poezie și muzică, obligă artistul plastic, resemnat (în cadrul aceleiași diviziuni binare) la simultaneitate, să se încrînceneze a-l traduce spațial. A spațializa timpul lăuntric, a reproduce în forme plane sau volumetrice melodia interioară a momentului creației este legea procesului de producere a operei de artă plastică. Convertirea fluxului temporal al vieții interioare în structuri spațiale nu este însă posibilă fără recursul la geometrie.

Pitagora a demonstrat de peste două milenii și jumătate că raporturile muzicale sînt, în gamă, convertibile în raporturi numerice, în cîtimi, și că legea raportării distanțelor dintre planetele sistemului nostru solar echivalează cu legea raportării sunetelor înlăuntrul gamei fundamentale, în muzică. Prin viziunea lui, primele structuri muzicale, (citește: „temporale") s-au putut spațializa. Echivalența dintre proporțiile unei structuri spațiale și raporturile în timp ale sunetelor, cu înălțimea lor, cu lungimile lor de unde și frecvențele lor, artistul adevărat o *simte* fără să cunoască teoria aceasta, nici pe a urmașilor lui Pitagora; cu atît mai mult, deci, cînd le cunoaște. El devine *geometru* cînd se cristalizează pe sine în imagine plastică: își echivalează structurile temporale ale muzicii sale lăuntrice, cu structurile spațiale, armonice ori disonante voit, ale operei.

O operă de artă plastică este *întotdeauna*, și cînd se pornește de la natură, și cînd se pornește doar de la viața lăuntrică a artistului, fără suportul vizualului concret înconjurător, tot o operă de geometrizare.

Structurile plastice, organic constituite, sînt asemenea structurilor organice ale naturii, chiar cînd nu pornesc de la ele. Suportul de geometrie al operei create de artist adaugă naturii un regn ce-i completează universului straturile. Pe geologicul solid, mineral și hidrologicul lichid, fluidul aerian receptează organisme zoomorfe și fitomorfe. Artistul populează zona de dincolo de biosferă cu produsele noosferei, care-s un regn supraadăugat celor naturale: regnul artefactelor. Și tot ce încearcă ele să spună vorbește limbajul geometric. *Et quod tentant dicere, geometria est.*

Foarte mulți artiști contemporani se revendică de la tradițiile bimilenare ale culturii românești. Foarte mulți se consideră și se declară moștenitorii firești ai artei populare carpato-dunăreano-pontice, se recunosc explicit debitorii ei, continuatorii, pe un plan mai înalt de autoconștiință, ai unei „*paideume*" (cum ar zice Frobenius), ai unei forțe de creație proprii psiheii colective, forță endemică într-o etnie și într-un spațiu uman dat. Căror puteri ce-au acționat asupra artiștilor încă din copilărie — din epoca lor de formație psihică, a celor mai mulți petrecută la sat — li se datorește unitatea profundă, subiacentă individualităților și creațiilor artistice, diferite ca stil și registru afectiv ori tematic, ce se vădește a fi stînd la temelia tuturor elaborărilor? Adeseori, chiar mărturisind o nedisimulată legătură sincronică, peste distanțele geografice, cu formule imagistice țîșnite din alte soluri și din alte macrosuflete, ale unor artiști din lumea veacului al XX-lea, din continentul nostru ori din altele, operele plasticienilor români contemporani emană totuși o autoritară vibrație spirituală proprie tuturor faptelor de artă (deci și artefactelor, etimologic apropiate) ce s-au produs dintotdeauna în acest determinat clar climat uman. De o incontestabilă originalitate ca fa-

tură, operele ce i-au tradus în forme vizuale spațializate, configurațiile acestui spațiu propriu zonei (europene și euroasiatice) fecundate de rodnicia spiritului creator românesc, nu constituie totuși nici pe departe o prezență insulară în concertul culturilor lumii. Tipologia stilistică înregistrează — după studiile comparatiste de rigoare, în tabulele prezențelor, absențelor și gradelor de caracteristici morfologice și sintactice, ce dau fundament faptic raționamentului inductiv de la care trebuie să se pornească generalizarea — constante ale stilisticii proprii spațiului nostru cultural, care au contingențe cu dominantele altor zone. Astfel, în artele spațiale românești domină, ca la mai toate popoarele agrare, abstracția, geometrizarea, raționalizarea formelor, de cele mai multe ori recongnoscibile ca avîndu-și obîrșia în natură, de unde au trecut în artă ca pictograme, ca motive ornamentale tipizînd realități, florale (vegetale în genere) ori animale (zoomorfismul coexistînd cu fitomorfismul temelor decorative la noi, ca și cu antropomorfismul — mai rar — unor anume motive, cu implicații sociale, rituale, etc.), sau ca ideograme (cazul motivelor skeumorfice, multe de sorginte cosmică: lumina, soarele, luna, stelele, ori vîntoasele, ploile, fulgerele, rîurile și munții etc). Puține stilizări sînt pur și simplu fizioplastice, ideoplastia deținînd aproape întreg cîmpul imagistic din artele spațiale. Cînd totuși pictografierea vieții, la care se ajunge prin abstractizarea motivului organic, luat din natură, sau prin plăzmuirea de ideograme, geometrice ca morfologie, puse în cîmpurile decorative în sisteme bazate pe legile artistice ale decorației, (simetria, alternanța, rapelul, ritmările, variate în funcție de semantica obiectului și de „funcționalitatea" lui, care poate fi, fie utilizabilitate materială, fie instrumentalizare spirituală, magică) cînd totuși această „scriere prin imagini" ce necesită mult mai mult decît un alfabet, un lexic decorativ și o gramatică proprie, nu se mai vede suficient servită prin abstracție, țăranul român recurge la stilizarea formelor organice prin caligrame (rar, dar ajunge și la ele), care stilizează concret, fără abstractizarea geometrică formele, fără ca acest fapt — caracter recesiv — să nege dominanta. Arta populară bimilenară românească s-a constituit prin forța de proiecție a omului în cosmosul perceput senzorial, după încorporarea imaginii cosmosului în om, prin mistuirea substanței lumii în Eu și revărsarea Eului în lumea, a cărei ordine a fecundat spiritul uman, dornic să o reimpună, ca legitate, tuturor faptelor particulare. Ea este rezultatul unui dialog al artistului anonim cu universul, ale cărui consubstanțialități cu sufletul individual sînt postulate în structura imaginii. Dacă artistul român insistă asupra ordinii, măsurii și armoniei, în arta sa, făcînd din fiecare artefact simbolul întregului, dat în fiecare părticică a lui, împrejurarea se datorește sentimentului de omologie cosmică pe care perspectiva „satului, înțeles ca ideal centru al universului" și ca „oglinda terestră a ordinii lumilor", o implică. Desigur, tot o mitologie implicită susține, principiu unificator, marea diversitate de modalități plastice, și în arta modernă a celor ce nu și-au tăiat legăturile cu sevele tradiției naționale. E vorba de o expresie, de asemenea, și în arta contemporană (care vădește afinități cu spiritul culturii pupulare fără să fie o repetare epigonică a ei ori un citat), a sentimentului unui mod de existență în lume care nu aservește omul-lumii, și nici lumea-omului, ci le pune în cumpănă, recunoscîndu-le atît drepturile egale la exprimarea prin configurații plastice, tipice ori individualizate, cît și interdependența de nezdruncinat pe care nu putem, noi cei de aici, să nu o resimțim și să-i dăm glas.

Artiști din toate generațiile, au făcut aceasta de cînd există arta românească.

DESENUL

Rostul desenului în opera unui pictor e o problemă care s-a pus o dată cu primele teoretizări asupra artei, probabil cu mult anterioare acelora pe care le cunoaștem, odată ce practica artei — se știe azi — nu se poate disocia de reflecție. Variatele soluții pe care le comportă sînt reductibile, în ultimă analiză, la *două tipuri*: desenul-scop și desenul-etapă. Pentru adepții primei deslegări, desenul înseamnă o artă de sine stătătoare, independentă de celelalte, *menită* să se prezinte prin propriile-i puteri, contemplației. Utilizînd cele mai diverse tehnici și materiale, care permit clasificări în specii multiple, desenul ca gen năzuiește la un loc determinat între artele figurative. Departe de a se considera aservit picturii sau sculpturii, el își crează chiar o superioritate din faptul că le condiționează și o emulație, concurîndu-le efectele, prin mijloacele sale proprii.

Opusă soluției acesteia autonomiste, ne apare părerea că desenul îndeplinește doar o funcție pregătitoare pentru una din artele plastice. El ar fi, sub raportul acesta, sau acumulare provizorie de material tematic pe care-l va utiliza munca plăzmuitoare a pictorului în închegările-i definitive, sau exercițiu anticipativ: aplicare răbdurie a observației, perfecționare a acuității analitice vizuale, fa-

miliarizare cu tema, pur și simplu „formare a mîinii". Astfel înțeles, desenul va mărturisi — pe lîngă importanța efemeră pe care i-o acordă artistul, menindu-l uneori să dispară după execuția operei căreia i-a slujit parțial — adesea o compensatoare sinceritate cu mult mai vizibilă decît în opera finală.

E poate ceea ce a determinat să se disocieze, pentru cazul unora, realismul spontan al desenului, de caracterul construit adesea, al operei definitive. Și nu rareori, criticii au prețuit mai presus viziunea francă și expresia justă dintr-o fugară schiță luată pe viu, decît compoziția ulterior elaborată ce se resimțea mai grav de intervenția cerebrală a canoanelor tehnice sau de rutina atelierului.

Dacă genul autonom al desenului cunoaște un număr restrîns de maeștri care să i se fi dedicat, desenul socotit drept etapă inițială, pasibilă de reluări și revizuiri a unei opere sau a unui fragment din ea, a fost practicat fără deosebire de toți artiștii plastici ai tuturor timpurilor. El apare ca un stadiu absolut necesar, ca o condiție neapărată a reușitei operei, asemănîndu-se muncii (obligatorie pentru omul de știință), a clasării materialului pe fișe. Caracterul de studiu parțial pe care-l prezintă, îi ia uneori, în ochii autorului, valoarea deplină de *faptă*, reducîndu-i-o la cea a *gestului* component.

Că în cartoanele ferite de ochii iscoditori ai publicului — care nu trebuie să cunoască din înfăptuirile artistului decît ceea ce socotește el demn de expus — se află adesea capodopere de spontaneitate și meșteșug, artistul de cele mai multe ori ignoră.

Acte de „epurație" survin din partea sa, adeseori, distrugînd, alături de studii anodine, nestemate nebănuite.

Și numai întîmplării sau intervenției grijulii a unei persoane din anturajul artistului, cuprins spontan de zeluri puritane, se datorește adesea salvarea unui material, prețios

deopotrivă pentru amatori și critici, pentru contemplarea dezinteresată și nevoia de documentare a cercetătorului.

E cazul cîtorva sute de desene dintr-ale regretatului N. N. Tonitza.

S-a întîmplat cu pictorul acesta un fenomen analog aceluia petrecut cu bunul său prieten și predecesor la catedra școalei de Bele-Arte din Iași, Ștefan Dimitrescu. Între activitatea de desenator și activitatea de pictor a aceluiași artist, nevoia de simplificare, de clasificare grăbită și sumară, a publicului a operat o reducție sacrificînd pe una din ele, în conștiința publicului, Tonitza trecînd încă drept un colorist, tot așa cum Ștefan Dimitrescu a rămas prin desenele sale.

Acesta din urmă s-a plîns întotdeauna de nesocotirea picturii sale, în care-și pusese cel puțin tot atîta încredere cîtă în desene.

Un protest se desprinde parcă și din regularitatea obstinată cu care, în ultimii săi ani, Tonitza expediază salonului mai mult desene, după cum în ultimele sale expoziții le rezervă un loc considerabil.

Ceea ce a expus însă Tonitza sînt desenele pe care le numeam mai sus „desene-scop", rezultate ale elaborării. Pentru multe din ele se află între cartoanele mirifice salvate de D-na Tonitza (care binemerită astfel de la istorie) schițe sau variante abandonate.

Menite încadrării și prezentării în fața publicului, atenția care li se dădea le răpea adesea, poate, ceva din valoarea de seismograme ale emoției spontane, pe care-o păstrează deplin celelalte.

Cineva vorbea o dată despre peisaj ca despre un decor al emoției. Desenele-etapă, pot fi considerate drept emoția însăși, transcrisă direct, intenția de a realiza o asemănare pe cît se poate mai apropiată de obiect, intenția de a figura obiectul cedează, în cazul lor, intenției de a transmite un conținut sufletesc care umple făptura sensibilă a artistului, fie și numai pentru un moment.

Valoarea de document uman al schițelor acestora se accentuează pentru noi, cu cît materializarea emoției pe hîrtie a fost mai ferită de grija tehnicii. Valoarea de sugestie a unui desen, posibilitatea de a colabora oarecum cu autorul, e ceea ce caută gustul modern într-însul. E poate definiția talentului să exprime tot atîta prin ceea ce tace, cît prin ceea ce spune. Tonitza cunoaște arta de *a tăcea elocvent.*

Desenele sale indică pripit, sclipesc intermitent ca reclamele luminoase de neon, și lasă spiritului liberul joc în completarea stenogramelor. Cutare stîlp de cafenea, desabuzat și absent, sprijinindu-și obosit capul umbrit tare de o pălărie cu boruri de literat, într-un cot pe masa săracă, aduce în instantaneul lui Tonitza atmosfera unei întregi vieți de zădărnicii demascate de mizerie, în numai cîteva linii sincopate.

Sînt tipurile expresive ale unui cenaclu literar-politic-ideologic din Iașii anilor 1912—13, aceste cîteva hașuri de peniță ticluite măiestrit, vag tincturate ici și colo cu laviu sau acuarelă. Pe o pagină întreagă de carnet, aceeași linie curbă se ghemuiește, se destinde, își adaugă prelungiri și excrescențe, își încolăcește întinderea unidimensională, sugerînd volume și mișcări: e febril și sprinten, rontăind firimiturile puse anume pe masa de mansardă pariziană de pictor, un șoricel: *„Jak, mon petit rat"*[1].

Sînt, printre desenele păstrate, cîteva savuroase pagini dintr-un album cu copii, „Din lumea celor umili". Notația instantanee capătă adeseori o căptușeală de duioșie paternă, de simpatie gingașă care inutilizează retorismul unor intenții de ilustrare intuitivă a unei ideologii acceptate pe atunci de pictorul nostru,

[1] Jak, micul meu șoricel.

vizibilă și în schițele pentru unele desene publicate în revista „Socialistul". Copii de-a bușilea, copii la puricat, etc. etc. și iată căpșorul candid al unui copil cu ochii minunați de tainele lumii. Cîteva punctări de pensulă, cu tente de-abia nuanțate, dau net impresia diferențierilor cromatice. Desenele lui Tonitza sînt colorate, chiar cînd uzează numai de alb și negru. Sensibilitatea ochiului său la intensitatea variată a tonurilor de culoare îi permite transpunerea lor justă, în valori de alb și negru, care să cînte gama întreagă, absentă propriu-zis. Uluitoare metamorfozele acestea, pe care poate numai începătoșările brune ale unui Eugene Carrière le-a mai practicat cu același succes!

Cutare portret în cărbune e un exemplu de posibilitate a sugestiilor cromatice în alb și negru. La fel, schița unui cap de „malandrin" în laviu, păstrat de d-na Tonitza, sau altele atîtea, din posesia sa. Problema nu e singura pe care și-o pune Tonitza în desenele sale.

Racursiurile necesitate de transpunerea în plan a volumelor prilejuiesc căutări de linii optime, vizibile în toată seria de nuduri, pe care le-a studiat Tonitza de-a lungul întregii sale cariere.

Cele cîteva sute de nuduri dau cercetătorului posibilitatea unei clasificări din puncte de vedere diferite. Interesul pentru anatomia corpului omenesc, mai ales a celui feminin — un singur nud bărbătesc s-a mai păstrat și e probabil că n-au existat mai multe — e constant. Ceea ce caută pictorul, însă, în reprezentarea lui, diferă nu numai în timp, dar chiar în interiorul aceleiași perioade de creație. Aici, nevoia de a demonstra organizarea maselor și volumelor pretinde o manieră unghiulară, aproape cubistă. Siguranța descompunerii planurilor arată că schițele de acest gen — cărbune acuarelat, ca tehnică — n-au fost singurele. Mîna maestrului reface totul

din linii drepte și unghiuri, așa cum ochiul său descompusese obiectul în drepte și unghiuri, înclinarea lor e suficientă. Artistul știe să profite de avantajele și slăbiciunile materialului. Accentuează dîra de cărbune, o dublează sau o plimbă ușor, poros, acolo unde se simte nevoia umbrelor. La fel de angulară, dar de astădată nu din pricina tehnicii voite, ci dintr-a modelului, e seria de schițe în peniță, de prin 1925—1926, cu hașuri fugare și slabe urme de pastele cărămizii, în care nudul n-a determinat încă simpla căutare a liniei, împingînd artistul către redarea formei. Tehnica se resimte de obișnuința desenului pentru ziare. Curînd desenul se va curăța. Linia va reieși mai pură, nu de tot scutită de umbrele în hașuri. Nevoia de a distinge forme, mușchi și îmbinări interstițiale se va traduce prin punctări. Liniile punctate, compromis între umbră și contur, vor da acestei serii de numeroase schițe (peniță cu tuș și zaț de cafea neagră) de prin 1926-27, aparențe curioase de studii științifice de anatomie. Pozițiile variate și originale în care sînt așezate modelele, anunță însă direcția evoluției.

Trecînd printr-o fază de încredere în atotputernicia liniei, dar așteptînd de la îngroșările și îngustările ei succesive efectele cerute alteori liniei, pictorul leagă formele mai sigure acum, în funii inegale de contururi, asemenea, într-o oarecare măsură, lui Matisse, care și el fuzionase într-o anumită fază a desenelor sale, umbra cu contururile.

La Tonitza, maniera aceasta nu ține mult. E parcă în firea neliniștită și vie a sa, reînnoirea. Să fie oare simplă întîmplare că el descoperă avantajele calchierii unui desen, pe verso, prin transparența hîrtiei?

Cîteva exemplare dintr-acestea ne permit să vedem cum linia groasă, dibuită și incertă, trasă pare-se cu coada pensulei muiată în tuș, se subtilizează pe dosul paginii, permițînd alegerea limitei ei drepte sau stîngi, cu alter-

nanțe impuse de corectitidinea formei. Elasticitatea aceasta a conturului pe spațiul a cîtorva milimetri dă nebănuite efecte.

Copia, versiunea a doua a desenului astfel obținută, prezintă o structură sintetică, înglobînd încercările șovăielnice ale primei conturări. Linia sintetică e găsită, și cu ea, maniera nouă a unei întregi alte serii de desene, în peniță subțire, din anii 1929—1933. Siguranța desenului redus la linia de contur e uimitoare. Nudurile epocii acesteia au o grafie a lor care face imposibilă confuzia pentru cei care au văzut cîteva din ele.

Evoluția odată îndeplinită, revenirile nu sînt excluse. Așa trebuie considerate portretele tureoaicelor de la Balcic (1933—34) care nu sînt întotdeauna, prin faptul posteriorității lor, superioare nudurilor descrise mai sus.

Acuarelate uneori, ele sfîrșesc în gustul pentru guașe care marchează la Tonitza o fază finală, cu tonuri alburii și reci, și cu preponderența naturii, în peisaje.

MOȘTENIREA CULTURALĂ

VALORIFICAREA MOȘTENIRII ARTISTICE

„Valorificarea moștenirii culturale“ are șanse să depășească stadiul judecăților de constatare și să-și merite numele care implică judecăți de valoare doar în cazul în care, îndată după incorporarea conștiinței stadiilor succesive de dezvoltare a fiecărui domeniu al culturii existente în prezent, și după achiziționarea conștiinței structurii ei actuale, începe operația de discernere și de stabilire a apartenenței fiecărui fapt cultural la unul sau altul dintre tipurile și nivelele de conștiință socială, determinate istoric, pe care le poate valorifica cultura socialistă.

Problema se pune, prin urmare, pentru valorificarea moștenirii artistice, în cadrul tezaurului cultural menit să facă parte integrantă din viața spirituală a națiunii noastre socialiste, parțial, în chipul în care s-a pus și pentru moștenirea literară (în linii generale), chiar dacă pînă la urmă procesul de incorporare a conștiinței trecutului artistic valorificat de prezentul artistic, va prezenta, pe de altă parte, cercetătorului acestui proces și anumite aspecte specifice, neîntîlnite în cazul valorificării moștenirii literare, aspecte proprii domeniului artelor spațiale, care-și transmit conținuturile prin alte mijloace decît *verbul*.

Oprindu-ne mai întîi la ceea ce este pe de-a-ntregul similar, în procesul de valorifi-

care a moștenirii artistice, cu valorificarea moștenirii literare, vom atrage atenția și noi, la rîndul nostru, asupra marelui și îmbucurătorului efort ce s-a depus în anii puterii populare, pentru a se crea condițiile unor bune și rodnice acțiuni de cunoaștere (popularizare și difuzare, dar și studiere) a întregului nostru patrimoniu artistic național, dîndu-se un imbold de netăgăduit cercetărilor de istoria artelor românești și universale, prin crearea unui Institut de Istoria Artelor, pluridisciplinar, sub egida Academiei, prin constituirea, în afară de catedrele de altădată, a unei *secții* de Istoria și Teoria Artei în cadrul Facultății de Arte Plastice de la Institutul „N. Grigorescu“ din București, în care studioșii să se poată specializa și în vederea unor asemenea cercetări științifice, ca și în sensul unei mai bune munci de conservare, expunere și prezentare muzeografică a operelor de artă adunate, în sfîrșit, în colecții publice puse la dispoziția maselor tot mai largi de receptori ai artelor plastice din țara noastră. Îmbogățirea colecțiilor existente, crearea caselor memoriale de artiști, reorganizarea muzeelor, intensificarea acțiunilor de extindere a rețelei muzeistice din țară și de valorificare a operelor din depozitele vechilor muzee ori din foste colecții private, prin multiplicarea impresionantă a spațiilor destinate expozițiilor permanente ale colecțiilor publice, (și ale celor particulare puse la îndemîna publicului, unele, prin îngrijirea oficialității) sînt, toate, acțiuni salutare, atît pentru conservarea operelor și introducerea tot mai adecvată în circuitul cultural a cît mai multora, cît și pentru popularizarea lor, pentru educarea gustului artistic și familiarizarea publicului larg cu problemele estetice ale domeniului, așa cum reies ele din însăși existența și dăinuirea în timp a operelor admirate azi. Valorificînd, prin acțiuni de propagandă vizuală, *opere*, noi propunem memoriei colective a națiunii noastre *relee*, absolut ne-

cesare, între *gîndire* și *sensibilitate*, între *ideologie* și *viață afectivă;* întindem adică, sufletelor însetate de valori ale generațiilor ce cresc în vremea noastră punți către *acțiuni* elevate din punct de vedere etic, civic și politic! Însă, aceste opere nu se înregistrează în depozitele memoriei sociale numai ca niște centre individuale de iradiație a valorilor, ele nu rămîn făclii izolate, diseminate pe cuprinsul unui *teritoriu geografic*, amplasate în spațiu, ci ele sînt și nuclee de polarizare a interesului pentru istoria internă, pentru biografia psihică și spirituală a poporului căruia îi aparținem, și a interesului pentru sufletul altor popoare; ele fac funcția de structurare, de acordare de configurație intuitivă specifică, unor realități ideologice din trecutul și din prezentul culturii trăite de noi spiritual, realități care ies astfel din sfera abstracțiilor învățate din cărți, din publicații tipărite ori din propedeutica orală, și capătă corp concret, au o realitate materială în plus, care adaugă forță de convingere tezelor abstracte, în slujba cărora s-au anexat.

În cadrul acestei acțiuni culturale, de rememorare și ținere în evidență a faptelor artistice ale trecutului, capabile să asigure memoriei colective a unui popor liantul afectiv sigur, conștiința apartenenței la un mod propriu de valorificare a lumii și vieții, operele de artă sînt protagoniștii, principalii actori ai procesului de „luare-de-conștiință-de-noi-înșine", dar ele nu pot juca acest rol minunat decît raportate la o justă, corectă istoric și bine interpretată ideologic, imagine a omului concret, despre care operele mărturisesc, fie adică raportate doar la imaginea insului, înzestrat cu daruri de creație artistică, ce le-a produs, fie raportate în același timp și la imaginea omului fără asemenea daruri, căruia i-au fost adresate în momentul creării lor, și pe care-l recompunem din aceste semne ale gustului său.

Problema moștenirii artistice se pune deci, pentru artele plastice, sub un multiplu aspect; simpla preluare a conținutului lor, integrat memoriei sociale, în acest domeniu, este neîndestulătoare, pentru că înainte de anii puterii populare istoriografia noastră artistică, oricîte merite ar fi avut unii slujitori ai istoriei artelor, criticii de artă și teoriei artelor, n-a izbutit să acumuleze nici pe departe totalitatea *informațiilor istorice* în legătură cu activitățile artistice desfășurate pe teritoriul țării noastre, din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi, nici totalitatea operelor de artă universală ce și-au iradiat ecourile în sufletele înaintașilor noștri, interpretîndu-le.

Au fost făcute, înainte de Eliberare, mari eforturi de către personalități de frunte ale culturii românești, ca Nicolae Iorga, de pildă, care a creat școală și în acest domeniu, pentru reunirea în scris a *faptelor,* și *documentelor* ce le dovedesc, ca și pentru adunarea, păstrarea, refacerea și conservarea operelor sau monumentelor în sine, ale istoriei artelor naționale, dar aceste cercetări n-au tins încă la niște *corpus*-uri de documente și exegeze, constituite ca o bază a cercetărilor viitoare, și nici n-au ajuns să ferească monumentele de ruină, prin opera timpului și a acțiunilor nocive ale inconștienței, deși aceluiaș savant i se datoresc și organismele oficiale respective.

Istoria artei este o disciplină care nu poate fi concepută decît în cadrul unei munci de echipă, unei munci individuale integrate acțiunii unor colective de profesioniști — cercetători din mai multe unghiuri de vedere ai aceloraș domenii, și din *acest* motiv ea poate prospera în socialism. În arheologia preistorică, antică și timpuriu-medievală, pașii făcuți de la Eliberare încoace au fost, de pildă, decisivi, tocmai în privința aceasta a descoperirii *faptelor artistice,* punerii lor în circulație și încercării de a le interpreta în con-

 textul general al istoriei, (deși pînă astăzi ni-

meni n-a încercat o sinteză estetică a acestui domeniu — continent în cea mai mare parte necunoscut înainte de război); în arheologia medievală s-au completat sectoare importante și s-au umplut mari goluri, ajungîndu-se și la unele prime propuneri de sinteză, ca acelea cuprinse în operele lui Virgil Vătășianu, sau cele aparținînd colectivului secției de artă feudală a Institutului de Istoria Artei, constituind primele două volume ale „Tratatului de Istoria Artelor Plastice în România".

În istoria artelor plastice moderne și contemporane, anii 1944—1972 au înregistrat de asemenea, completarea informației printr-un foarte important număr de studii monografice — de inegală valoare, e drept, — axate pe personalități de artiști, cele mai multe, dar și pe școli, localizabile geografic și istoric și pe curente. Unele din aceste studii s-au prezentat chiar ca propuneri de structurare în sinteze ale domeniului, în vederea unei prime orientări de alt tip decît sintezele produse între cele două războaie. Deși lucrate încă înainte ca toate etapele adunării de fapte să fi fost parcurse, asemenea încercări de sinteză, cum sînt „Scurtul tratat de istoria artelor plastice" din 1956, rămîn încă, — independent de carnația factologică ce ar putea-o oferi azi unei sinteze, studiile publicate și cercetările de material întreprinse de-atunci încoace, — dovezi de străduință, în mare parte nu deșartă, de a recompune în chip adecvat tabloul istoric al artei moderne românești, după cum „Artele plastice în România între 1944 și 1959", volum închinat aniversării a 15 ani de la Eliberare, de către același colectiv, la care s-a adăugat regretatul Schileru, pune o primă bază metodologică selecției și clasificărilor înlăuntrul genurilor plasticii noastre contemporane, rămînînd, cu toate exagerările parțiale ale unor fenomene și insuficienta prezentare a altora, singura operă consultabilă pentru informații asupra unei perioade, importante

pentru valabilitatea tentativelor ei de resedimentare a valorilor pe o bază criteriologică justă. Marele număr de monografii de artiști contemporani, ca și marele număr de cărți de artă românească și străină, editate de către Editura Academiei și „Meridiane" în anii noștri, întrece cam de 500 de ori întreaga producție a cărții de artă din cultura românească dinainte de 1945, iar gustul pentru cartea de artă se dovedește a spori continuu, în momentul de față aproape neexistînd perioadă din istoria artei universale sau naționale în care un profesor să nu poată da și bibliografie în limba română, ceea ce nu era defel cazul înainte de anii Republicii, chiar dacă sîntem totuși încă departe de a avea, măcar în linii mari, principalele instrumente de lucru ale domeniului istoriei artelor în românește.

Dar dacă, pe de o parte, aceste încă modeste realizări pot avea oarecare importanță, raportate la situația anterioară, iar pe de altă parte constatăm îmbucurătoarea apetență a publicului pentru valorile artistice, la a căror conștiință acced tot mai mulți grație nu numai cărților, albumelor cu reproduceri, diapozitivelor din comerț, ci și acțiunilor propagandistice directe ale muzeelor, universităților populare, radio-televiziunii, caselor de cultură, etc., sîntem obligați să ne punem întrebări, nu atîta în legătură cu situația materialelor informative puse la dispoziția publicului, nici cu forma în care ele îi sînt oferite — deși și aici ar fi multe de spus —, ci cu conținuturile pe care memoria conștiinței colective a națiunii noastre socialiste le absoarbe din toate acestea, cu felul în care valorile trecutului artistic național și universal sînt etajate în ierarhiile axiologice ale diferitelor straturi de public. Căci, este clar pentru oricine astăzi: despre un „public" omogen al artelor nu poate fi vorba, și asta nicăieri pe glob, nu numai la noi. Publicul este de o structură piramidală, eta-

 jîndu-se după treptele înțelegerii artistice, de

la perfectul fost-ignorant al domeniului, care e pus de către densitatea vibrației estetice contemporane în contact pentru prima oară cu un fapt artistic, și trecînd prin diverse grade de „inițiere" estetică, prin educație intenționată și neintenționată, pînă la specialistul domeniului, teoretician al artei respective sau istoric și critic al artei, ca să nu mai vorbim de artistul plastic însuși, la rîndul lui public, receptor pentru operele altora, de *azi* și *de ieri,* sau, ceea ce e și mai interesant, preconizator al artei *de mîine,* așa cum o vede el!

Așadar, fără a înțelege prin „public al artei" un bloc monolitic, putem vorbi totuși despre unele fenomene de acceptare și repudiere, de rezistență la anume fapte artistice, ori de apetență pentru ele, manifestate global sau pe scară îndeajuns de largă, de conștiința receptorilor artei de la noi, dimpreună cu fenomene de diferențiere și diversificare a reacțiilor diferitelor straturi de receptori artistici. Ne interesează, de pildă, ca un fenomen global, permeabilitatea tot mai vădită a publicului din țara noastră la valorile folclorului plastic și decorativ, cum ne interesează, și în chip diferențiat, ce anume valori ale artei decorative populare românești sau ale figurației plastice populare sînt preferate, cu ce funcții, în pofida căror altor funcții, pe care receptorul de azi le lasă de-o parte, și cu ce teleologie? Căci, fără finalitate, fenomenul nu este vrednic de a ne preocupa: revalorificarea creației populare are astăzi cu totul alt sens decît putea avea prețuirea de care se bucurau portul popular, ceramica și încrustăturile în lemn, scoarțele țărănești, cusăturile și alesăturile de podoabă a locuinței, etc. în cultura interbelică. Considerarea artei populare ca un bloc, un tezaur de forme împietrite, presupuse a se fi păstrat nemodificate de-a lungul secolelor, din vremile imemoriale, era pe placul burgheziei naționaliste, șovine și a moșierimii conservatoare

care, pe de-o parte disprețuiau cultura satului românesc, considerată „minoră", și propovăduiau pasul spre o cultură zisă „majoră", cosmopolită, iar pe de altă parte prezentau „specificul românesc", niciodată definit, ci totdeauna presupus a fi prea cunoscut îndeobște, ca să mai fie nevoie de definirea lui, drept o calitate metafizică a produselor spiritului național, fundament al unui orgoliu etnic șovin și al „imperialismului de mică putere", ce s-a tradus în agresivitate în perioada dictaturii fasciste.

Interesul pentru arta noastră populară, cu asemenea întemeieri și finalități, este departe de înțelegerea științifică a fenomenului, pe care-o urmărim astăzi, din perspectiva valorificării creației spirituale a claselor productive și exploatate din trecut, în diversele etape istorice, care au fost departe de a nu-și fi lăsat pecetea asupra conținuturilor incluse în formele artistice ale culturii populare, astfel încît problemele originii invenției acestor motive decorative și ornamentale cu valoare de simbol, ca și problemele modificării prototipurilor prin contaminări și relații cu arta populară a altor popoare și cu arta zisă „cultă", a orașelor și curților boierești ori domnești, ca și cu arta mînăstirilor, își caută astăzi răspunsurile, obiectiv urmărite, pentru restabilirea adevărului științific. Numai cunoscînd caracterele diferențiale ale artelor noastre aplicate, decorative și figurale, din cadrul culturii populare, particularizarea pe regiuni, într-o perspectivă comparatistă, vom cunoaște și caracterele generale, ce unifică expresia populară plastică de pe cuprinsul întregii țări. Aceasta nu poate fi definită, de asemenea, decît prin comparație cu creația populară a naționalităților conlocuitoare și cu a celor vecine, care să ne pună în cunoștiința ariei de răspîndire a prototipurilor și variantelor cu circulație în arta noastră. Obiceiul de a fetișiza arta noastră populară, de a o considera un summum, o culme

nec-plus-ultra a creației plastico-decorative posibile, apologiind-o *nu* prin ceea ce ea merită să fie lăudată, ci datorită superstiției de a o socoti superioară oricăror altor creații populare din lume, este o rămășiță a practicilor burgheziei interbellice, interesate în stabilirea de monopoluri spirituale care să permită exclusivismul șovin în politică. Cercetarea științifică modernă în materie de artă populară demonstrează, e drept, o împărțire zonală a Europei, între regnul artelor decăzute de la nivelul curții sau orașului la nivelul rustic, dar păstrînd încă vie amprenta istorică a epocii în care stilul respectiv era urban ori curtean, pe de o parte, așa zisele „culturi scufundate, submerjate", *„Versunkene Kultur"*, și regnul artelor populare originale, cu rădăcini în istoria cea mai veche, dacă nu chiar în proto — și preistoria unor popoare, a căror continuitate de gîndire artistică în forme proprii a fost favorizată de o foarte îndelungă păstrare a gospodăriei familiale țărănești la stadiul economiei naturale, agrare ori pastorale, sau chiar a amîndorura, îmbinate, cum s-a petrecut la noi. Felul în care se studiază azi creația populară, legată pe de o parte de întreaga civilizație materială și de spiritualitatea, determinată istoric, a epocilor diferite din biografia noastră colectivă, poate asigura o bază solidă acestor studii, dacă perspectiva materialist-istorică este consecventă în ele și dacă materialul comparatist este suficient de concludent.

Publicul larg trebuie deprins cu judecăți pertinente și clare, de constatare și de valoare, asupra fenomenului artistic popular. Din păcate, însă, folclorul a devenit astăzi un soi de „modă", irațional acceptată, și fără discernămînt. Este regretabil că pozițiile unui asemenea iraționalism interbelic, recrudescent, se pot azi consemna uneori în publicistica periodicelor culturale mici și mari, și cotidienelor de tiraj chiar, din Capitală și din centrele țării,

după cum este deplorabil exemplul de „valorificare prin căi de fapt", pe care-l dau întreprinderile comerțului nostru socialist și al industriei cooperatiste, pastișînd în chip trivial, fără gust și fără adecvare funcțională, în obiectele de uz curent, vîndute în magazine de lux ori de masă, un așa-zis exemplu artistic popular, denaturat în chip grotesc și uneori recognoscibil numai cu efort.

Problema registrelor folclorului pe care le selecționăm spre preluare și a selecțiilor preferențiale de modalități estetice populare, este de neînlăturat. Folclorul plastic și ornamental-decorativ este, ca și cel muzical și literar, creație spirituală menită să răspundă nevoilor întregii existențe umane, individuale și sociale, așa încît n-avem nici un motiv să-l preluăm fragmentar și selectiv, oprindu-ne doar la registrele afective de temperaturi medii, la meridianele și paralelele zonelor temperate ale emotivității umane, cînd de fapt toată gama simțirilor omenești, de la veselia exuberantă, pînă la tristețea cea mai neagră, trecînd prin acompanierea gravă a fenomenelor serioase ale vieții, cu manifestări emoționale exprimate artistic, se află în tezaurul culturii populare românești și a naționalităților conlocuitoare și vecine, deopotrivă formulate.

Spunem că s-au făcut mari progrese în cunoașterea culturii noastre artistice medievale, și faptul este evident pentru oricine compară stadiul actual al cercetărilor, cu cel anterior. Și în aceste fenomene de valorificare a moștenirii culturale a evului de mijloc, întîrziat în această parte a Europei mai mult decît în altele, în unele privințe, trebuie avute în vedere finalitățile procesului de valorificare. O perspectivă greșită asupra acestor finalități poate duce fie la *fetișizarea* artei feudale, fie la *negarea completă* a domeniului artei feudale românești, eroare ce s-a înregistrat un timp la noi, datorită conexării formelor ideologiei propagatoare a perioadei feudale, cu credința, în

genere cu fenomenele iraționalismului, manifestat prin fideism și superstiție religioasă, cu așa-zisa „artă bisericească". O valorificare a artei Evului Mediu românesc a făcut, într-o măsură chiar mai mare decît a cercetat-o realmente, și epoca burgheză, dar această valorificare, interesată, nu ne poate ajuta în vreun chip deosebit, altfel decît ca exemplu negativ. A propaga admirația pentru o artă, care a putut părea expresia fugii de realitate și a tendințelor de înlocuire a imanentului prin transcendent, datorită unei interpretări unilaterale și dogmatice, nu e un merit. De fapt, însă, în cadrul culturii oficiale, axate în Evul Mediu pe valorile fidelității față de suzeranul „de drept divin", care nu se pot concepe decît înlăuntrul unei „ordini liturgice a lumii", omologă cu ordinea curteană (cum au demonstrat de mult Nikodem Kondakov și alți eminenți studioși ai bizantinismului), se puteau găsi, în cursul mai multor secole, cadrele unice de manifestare privilegiată a marii arte, cea monumentală figurativă ca și a artelor somptuare, aplicate și decorative, abstracte. Neavînd la dispoziție decît aceste cadre oficiale, în afară de arta „culturii minore", populare, talentele ieșite din rîndul poporului au știut totuși să dea expresie limpede — cu atît mai miraculoasă cu cît era vorba de un domeniu străjuit de atîtea dogme codificatoare — unor viziuni de lume și de viață care nu totdeauna se pliază tocmai ierarhiilor axiologice prestabilite în regimul feudal. Faptul reiese clar din cunoașterea monumentelor artistice feudale, unde straturile de conștiință la nivelul claselor din care făceau parte fie ctitorii, fie meșterii, fie donatorii ulteriori edificării, sau restauratorii de pe parcursul veacurilor, sînt vizibile în accentele, nedesmințit realiste, ale portretisticii, în vivacitatea observației scenelor biblice ori liturgice inspirate din viața de toate zilele, în intruziunea elementelor de proză imanentistă ce convertesc caracterul inițial, de poezie hieratică, al temelor, transcendentul fiind redus la modelul cotidian de observație curentă, iar arta de imaginație, care e prin excelență arta bisericească, renunțînd treptat la caracterul ei schematico-simbolic și abstract, pentru a povesti omenește lumea văzută, în loc de a o propovădui pe cea nevăzută, cum îi fusese inițial sarcina.

Dar chiar în cadrul scenelor hieratice și a programului iconografic respectat conform tradiției, cercetătorii merituoși ai artei feudale au știut să descopere și să pună în evidență, așa cum a făcut în studiile lui asupra picturii moldovenești a secolelor XV și XVI, Sorin Ulea, modificări de erminii, înlăturări de reguli de preseanță în șirul portretelor fictive de sfinți și, în reprezentările de scene cu capacitatea de a crea similitudini istorice, preferința acordată acelora care constituiau aluzii la evenimentele istoriei contemporane. Arta feudală a țării noastre este un tezaur dintre cele mai neprețuite, pe de o parte pentru că în cadrele ei — rigide într-o bună măsură, dar destul de suple totuși pentru talentele care au știut să le folosească — s-au exprimat, în cursul unei jumătăți de mileniu, românii, în plastica monumentală ca și în cea de panou portabil, de manuscris miniat, de broderie figurală ori de bijuterie cu simboluri etc. etc., așa încît a o respinge *de plano,* cum s-a încercat să se sugereze de către unii, ar însemna amputarea unei lungi și substanțiale existențe istorice, de vestigiile ei cele mai valoroase. Anularea dintr-un condei a artei medievale, ca fiind „bisericească" sau „religioasă", este o dovadă de lipsă de suplețe în metodologia cercetării istorice și de lipsă de încredere în propriile puteri, căci teoria celor două culturi este de natură a ne oferi cheia pentru decelarea straturilor diverse ale conștiinței istorice, determinate de psihologia clasei dominante care își propagă ideologia, cu ajutorul operelor ce pot fi și sînt, cele mai adesea, produsele celorlalte clase și, prin urmare,

trebuie să le reflecte viziunea de lume și de viață în trăsături ce vin în contradicție cu ideologia oficială, ori o deviază și diversifică în chip specific.

Arta medievală românească nu poate fi smulsă din trunchiul unitar al culturii românești.

Burghezia a făcut să fie echivalată istoria noastră națională, vizual vorbind, cînd cu modalitățile artelor vizive din feudalism, cînd cu opusul lor, arta occidentalizantă a „iconarilor de istorie" din secolul al XIX-lea. Asupra rolului cercetătorilor epocii burgheze în prevalarea uneia sau alteia din aceste opinii, n-avem a ne opri. Este însă clar că în prima perioadă a luptei ei cu aristocrația, clasa burgheză recurge la laicizarea viziunii picturale și plastice, ca și la academism și neoclasicism în arhitectură, în vreme ce, odată înstăpînită la putere, aceeași clasă recurge la arta tradițională a perioadei feudale, ca la o referință de tipul constantelor etnice, pentru că i se pare mai important să *conserve*, iar această formă de artă, practicată de secole, îi dă senzația permanenței.

Noi, studioșii artelor în secolul XX, nu putem să nu zîmbim însă cu îngăduință și înțelegere, privind disputele, mai vechi sau mai noi, în jurul problemei valorificării artei medievale în cultura socialistă, pe care le duc oameni, de cele mai multe ori bine intenționați, de bună credință, în numele luptei împotriva iraționalismului și misticismului.

Le înțelegem, dar nu le găsim justificarea ideologică.

Întreaga artă a lumii ar fi sărăcită de aplicarea unei atari concepții: cea mai mare parte din patrimoniul artistic al umanității se leagă de nevoi propagandistice ale altor suprastructuri decît cea a prezentului, sau a viitorului, socialist și comunist, al lumii, și exprimă, parțial, prin ceea ce este în plastică ilustrativ, 2

teze ideologice cu care n-avem ce face. Dar miracolul artelor plastice este tocmai de a putea apărea, în istorie, ca fiind legate de conținuturi contemporane de conștiință socială, ce n-au întotdeauna de-aface numai cu nevoile propagandei ideologice oficiale pe care au aerul să o slujească. O icoană de Rubliov încetează să fie doar o pledoarie pentru ascetismul ortodox, și devine un document al sensibilității poporului rus, al claselor exploatate și productive, ce păstrează nealterat fondul specific de umanitate al unei etnii; cînd clasele stăpînitoare au putut să o și trădeze, poporul i-a fost credincios și s-a regăsit la flacăra acestei călduri umane proprii. Tot așa, zugravii Voronețului și Suceviței, ai Curții Domnești din Tîrgoviște sau ai Horezului exprimă, într-un lexic greoi, cu o morfologie nu întotdeauna liber aleasă și în sintaxe predeterminate într-o mare măsură, lirismul propriu poporului nostru și sentimentul eposului popular, mai pregnant decît chiar literatura omologă acestor imagini plastice, dovedind o măiestrie și o suplețe interioară remarcabile.

În Evul Mediu occidental, poeții și pictorii sau sculptorii s-au exprimat paralel, fiecare în limbajul său, în același timp. Dante e contemporan și cu Guido Cavalcante și cu Cimabue și Giotto, despre care face judecăți critice în terținele *Divinei Comedii*. În Evul Mediu românesc au vorbit, adeseori fără pomenire, anonimi, zugravii, pe vremea cînd poeții n-aveau încă la dispoziție *condeie*.

Este o parte din ființa noastră, un mod al vieții noastre sufletești colective, pictura acestei perioade istorice, mărturie a unei culturi spirituale originale și înalte. Aceasta nu înseamnă însă că avem de ce fetișiza în practica vieții noastre artistice contemporane, sau în critica ei, modurile de expresie bizantine, sau că revenirea la elementele grafismului hieratic medieval și ale cromaticii de feerie paradiziacă legate de el, ar putea fi considerate

drept altceva, decît drept exerciții de stil, manieriste. Conținuturile conștiinței individuale și sociale ale omului epocii noastre sînt de o bogăție și de o complexitate, la care nu rezistă limbajul frescei ori icoanei medievale, care prezintă tipicul și generalul, mai curînd decît individualul precizat printr-o psihologie diferențiată, prețioasă. De aceea nu considerăm utile progresului artei noastre, preluările de contexte compoziționale medievale, altfel decît ca exerciții de organizare a spațiului mural, și în nici un caz tipologiile bizantine nu ne pot sluji pentru a portretiza omul de azi, muncitorul, țăranul și intelectualul cu chipul lui real, recognoscibil, diferențiat.

Experiența picturii feudale poate fi însă folosită ca exemplu de măreție a spațiului virtual, desfășurat pe suprafețe de zid a căror masivitate trebuie păstrată ca atare și nu spartă prin „*trompe l'œil*"-ul perspectivei iluzorii tridimensionale. Aceeași pildă ne poate sluji și pentru sentimentul durabilității operelor umane, istorice, ne poate învăța să nu lucrăm în artă pentru nevoile de o clipă ale unui public capricios și snob, ci pentru permanențe, pentru poporul de azi și de mîine, pentru veșnicie.

În ceea ce privește valorificarea artei moderne, a secolului XIX, dezbaterea de astăzi va avea mai puține de spus, pentru că aceste probleme au fost rezolvate într-un chip destul de nimerit, încă din perioada instaurării, la catedra de istoria artelor a Universității bucureștene, a profesorului G. Oprescu, autorul primelor sinteze de istoria picturii, istoria graficii și istoria sculpturii românești, și a unui mare număr de studii monografice, întemeiate pe un gust artistic remarcabil și o orientare progresistă, dintru început democratică, a gîndirii sale critice. Creator de școală, profesorul Oprescu a condus și îndrumat colectivele însărcinate, după 1949 — anul înființării Institutului de Istoria Artei — cu studiul artei moderne, manifestînd îndestulă elasticitate psihologică, pentru a putea recepta și accepta schimbările de semne valorificatoare propuse, în baza descoperirii unor fapte istorice și artistice noi, necunoscute lui la primele sinteze. Astfel, trebuiesc înșiruite rezultate importante ale acelea ale cercetării perioadei de interferență între arta feudală și arta modernă, în care Remus Niculescu a reușit să stabilească prezențe ale unui nou tip de gîndire plastică în țările române, la sfîrșitul veacului XVIII și nu în a doua treime a veacului XIX, cum se socotea în vechea istorie a artei, făcînd să se vadă legătura rapidă dintre modificările structurii de bază a societății Principatelor Române după anularea monopolului turcesc asupra comerțului exterior al celor două țări surori, la 1774, prin pacea de la Kuciuk Kainardji, și modificările suprastructurii.

Marea problemă a fost, pentru secolul al XIX-lea, punerea de acord a judecăților de valoare, folosite de critica și istoriografia artistică pentru calificarea artei plastice din perioada deșteptării conștiinței naționale, cu judecățile de constatare a corelațiilor cu istoria politică și socială, îngreuiată de decalajul dintre aspirațiile politice înalte ale artiștilor vremii și realizările lor artistice, de o anvergură modestă. Valorificării perioadei dintre pacea de la Adrianopole și Unirea Principatelor, cuprinzînd pregătirea revoluției de la 1848 și urmările ei în arta timpului, i s-au închinat studii de merit. Încoronarea eforturilor întregii mișcări artistice românești din prima jumătate a veacului trecut, prin opera lui Theodor Aman, a reieșit astfel mai pregnant decît în istoriografia interbelică, și monografia închinată acestui prim mare pictor român de către Radu Bogdan a sanctificat o judecată critică îndreptățită, care-l situează pe artistul craiovean la alt nivel decît în vechea ierarhie. În felul acesta, criteriul istoric, în aprecierea operelor de artă plastică dinainte de constituirea stilului

propriu picturii și sculpturii românești, a triumfat.

Interesante au fost și precizările în legătură cu pozițiile de clasă ale lui N. Grigorescu, în cartea lui Remus Niculescu despre anii de ucenicie a maestrului, reluate în monografia semnată G. Oprescu și lucrată de ambii.

Rămîne de precizat, pentru Grigorescu, rolul funcțional al majorității operei sale, pînă la contestata perioadă albă de la sfîrșitul carierei pictorului, care pare să fi avut mai curînd un rol disfuncțional, judecînd după răsunetul ei social și după fenomenele de epigonism idilist, dar în numele căreia au jurat critici importanți, ca Francisc Șirato, Petru Comarnescu, Ionel Jianu. Problema poziției de clasă a operei lui Grigorescu în diversele ei faze, poate încă fi obiect de studiu, pînă la apariția monografiei care să rezolve toate controversele asupra marelui creator de stil, la cel mai înalt nivel al informației periegetice, documentării exhaustive asupra operei imense ce ne-a lăsat și exegezei critice comparatiste, în toate trei domeniile autorul acestei vaste opere monografice, Remus Niculescu, dîndu-ne studii parțiale și viitoare capitole, publicate în cursul anilor, foarte promițătoare și necontroversabile. Pentru celălalt corifeu al picturii românești în veacul XIX, Ioan Andreescu, operația a fost făcută, după egal de multe studii prealabile publicate, în monografia din 1970 a lui Radu Bogdan, operă cu totul remarcabilă ca volum de muncă și precizie a informației, constituind referința de bază pentru viitor, în legătură cu marele liric al peisajului românesc.

Foarte importante sînt și studiile lui Theodor Enescu în legătură cu Luchian, Ressu, Mirea și momentul 1900 în genere, unde se cercetează, pe lîngă noutatea și natura răspunsului estetic la cerințele gustului contemporan, sincronizat cu restul Europei, deopotrivă natura răspunsului ideologic față de solicitările sociale. Acest din urmă punct de vedere prevalează în reconsiderarea, de către Petru Comarnescu, a lui Octav Băncilă, Gh. Popovici, Lascăr Vorel, Luchian, și a altor figuri de la începutul veacului XX.

Pentru arta acestui veac al nostru, publicului larg i-au fost puse la dispoziție cu oarecare întîrziere, datorată tatonărilor din primele 3 lustre de la Eliberare, importante studii monografice, mai frecvente în ultimul deceniu, reconsiderînd marile figuri ale plasticii române prebelice și interbelice, fără ca o istorie a acestor momente să fi fost încă totuși realizată pînă azi. Istoria artelor plastice românești este în prezent, după rezolvarea volumului III (veacul al XIX-lea), în curs de redactare pentru tocmai această perioadă (vol. IV). Trebuie subliniate primirile entuziaste făcute de publicul românesc expozițiilor retrospective ale marilor figuri ale artei primei jumătăți a veacului XX: Luchian, Paciurea, Petrașcu, Tonitza, Iser, Pallady, ca să nu enumărăm decît pe cei mai de frunte, deși asemenea acțiuni, însoțite de ample lucrări de catalografie și de studii critice, au avut loc în număr foarte mare, paralel și cu reorganizarea expozițiilor de artă modernă a galeriilor de pictură și sculptură românească din țară. Reconsiderările, pe baza adevăratei lor funcții artistice și a rezonanței sociale reale a operei artiștilor respectivi, au pus în circulație pentru noile generații de inițiați în artă, valori incontestabile, de nivel egal cu al marei literaturi a perioadei interbelice, ca forță poetică implicată.

Unele confuzii dăinuie încă în legătură cu reprezentanții curentelor zise „avangardiste" dintre cele două războaie. În privința lor, nici informația ce posedăm nu este încă suficientă, nici circulația operelor existente, normalizată, și nici judecățile critice ajunse la o statornicire matură. Confuzia persistă, datorită tratării lor în bloc, drept fenomene de „decadentism", atitudine care s-a „purtat" într-o perioadă nu prea îndepărtată, și care amenință

să revină la unii gazetari și critici, bine intenționați, dar nu îndeajuns de stăpîni pe problemă. Sîntem în plastică în aceeași situație, în materie de fauvism, cubism, expresionism și suprarealism interbelic românesc, în care se găsește reconsiderarea suprarealismului nostru literar, condamnat de unii în bloc, ca fiind artă burgheză decadentă, cînd de fapt, în condițiile istorice ale apariției lui, el reprezenta tocmai adeziunea artiștilor epocii interbelice la pozițiile înaintate, antiburgheze, progresiste. Cînd oamenii din lumea întreagă aclamă ca valoroase operele unor Marcel Iancu și Victor Brauner, nu ne slujește la nimic să le renegăm noi, cei printre care aceștia s-au născut și format, așa cum nu ne-ar sluji la nimic să condamnăm opera, recunoscută universal ca valoroasă, a lui Eugen Ionescu. În fond, cum bine arăta autorul articolului citat, critica marxistă nu sărăcește și nici nu aplaudă sărăcirea conținutului uman al operelor; complexitatea lor, de neexprimat altfel decît prin mijloace adecvate, moderne, marxistul nu caută să o reducă la linearitate filiformă. A cîntări opere de artă din perioada interbelică cu cîntarele veacului XIX, ar însemna, de altfel, să nesocotim înțelegerea corectă a legăturii dintre diferitele grupuri sociale în cadrul claselor societății burgheze, să nu acceptăm ideea de „frondă" artistică, propagată de unele formații antiburgheze, născute în perioada supremației formelor de artă determinate de societatea capitalistă și adecvîndu-și mijloacele acestei situații. Este de altfel, interesant de subliniat că, în practica artistică de azi, reapar curent propensiuni pentru preluarea tocmai a acestei părți din moștenirea artei interbelice, cu un sens esențialmente nou, de apologizare a societății socialiste și a relațiilor omului de azi cu feeria unei realități viitoare, visate genuin, cu candoarea basmului popular sau fantazării infantile. Apariția în muzeele românești, a operelor unor Corneliu Michăilescu, pe lîngă cele ale lui M. H. Maxy ori ale lui V. Brauner, n-a intrigat pe nimeni, cum n-a părut nimănui nepotrivită integrarea operei lui Mattis-Teutsch ori Țuculescu, peisajului picturii românești actualmente reprezentate în muzee. Cazul Țuculescu este caracteristic și succesul de care s-a bucurat postum acest artist, nedreptățit în viață, a dat de gîndit multora, ca și marele prestigiu dobîndit de numele său prin itinerarea operelor lui în capitalele lumii, de la 1966 încoace. Pe o linie cu totul opusă stilistic geometriei cristaline preconizate de Brâncuși drept suport de dat organicului și vitalului, Țuculescu a regăsit, în arta sa, universul simbolurilor plastice populare, pe care l-a făcut să se contopească în chip nimerit cu propriile sale fantasme, pictînd o lume de proiecție mentală potențatoare a sentimentelor proprii, pînă la nivelul constituirii unei mitologii autistice.

Este unul dintre fenomenele cele mai caracteristice pentru plastica actuală românească.

ATLASUL PLASTIC

De multe ori mi-am imaginat o suită de hărți ale patriei, care să înfățișeze, asemenea celor dintr-un atlas lingvistic, densitatea fenomenului artistic românesc, repartizat pe zone geografice. Într-o hartă aș vedea, de pildă, toate localitățile, de pe tot cuprinsul țării, de unde s-au ridicat talente de artiști plastici, notînd frecvența, pe zone, a înzestrărilor pentru una din artele figurative: pictură murală și de șevalet, plastică (artă statuară, sculptură de panouri în relief, modelaj de vitrină și ceramică), grafică de toate speciile. Într-alta parcă s-ar cuveni să se consemneze monumentele și muzeele deținătoare de opere de artă românească. Într-o a treia aș crede că tema n-are cum fi alta decît prezentarea localităților și regiunilor ce au inspirat artiștii, în cursul dezvoltării istorice a artelor în țara noastră. Poate n-ar fi rău să se specifice, în hărți analitice, consacrate cîte unui gen, în cadrul fiecărei arte (de pildă, la pictură: peisaj, portret, compoziție de gen, compoziție istorică, natură moartă), ce anume din zona geografică respectivă a inspirat artiștii, ce a fost celebrat în plastică din realitățile regiunii notate. M-aș încumeta să propun împingerea analizei și mai departe: hărțile să permită comparația între epoci. Pentru aceeași temă — de exemplu: scena de gen în pictură — să avem hărți diferite, unele pentru secolul al XIX-lea, altele pentru prima jumătate a secolului al XX-lea, în sfîrșit o a treia categorie pentru arta contemporană.

Îmi imaginez acest atlas plastic și-l și răsfoiesc în închipuire. Văd, întorcînd filă după filă, cum crește densitatea fenomenului artistic românesc în cursul unui secol și jumătate de artă modernă, cum, din cele cîteva centre mînăstirești unde se practica în secolul al XVIII-lea zugrăvirea, arta migrează către orașe luînd forme laice, cum primele înjghebări de învățămînt artistic atrag spre aceste centre tineri talentați, din restul țării, cum interesul pentru reprezentarea realității colorează tot mai mult părțile albe ale hărții, punctînd în diverse tonuri — după genurile de artă practicate, și pe care le descifrează „legenda" din colțul de jos al hărții — tot mai multe localități, pe unde artiștii și-au găsit subiectele operelor remarcabile, intrate în istoria artei noastre. Interesul pentru frumusețile patriei și pentru înfățișarea chipului nobil al omului din popor mijește abia, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, cu oarecare insistență prin anii ce reprezintă încolțirea și proliferarea ideilor revoluției de la 1848, pentru a se intensifica îndată după Unirea Principatelor, cînd problemele „reformei agrare" sînt puse cu tărie de opinia publică, avînd drept reflex în plastică înflorirea peisagisticii și a compoziției de gen cu teme din viața satului, și a portretisticii reprezentînd chipurile oamenilor din popor. Văd în harta pe care mi-o completez mental cum se colorează zonele pe unde a colindat un prim lot de artiști plastici, amatori de pitoresc „exotic" — ei fiind, cei mai mulți, străini, călători prin Principate ori stabiliți aici, dar nu mai puțin surprinși de ceea ce descopereau la sate. Reconstitui cartografic peregrinările, rodnice în recolte de imagini de-

senate și pictate: zona marilor șosele străbătute cu diligența ori călare, de Auguste Raffet, în suita principelui rus Anatol Demidoff, de Michel Bouquet, cîntăreț al cîmpiei române, de Doussault, etc. Apoi se colorează munții, spre care, pe la 1860, pornesc expedițiile arheologice inițiate de Odobescu, și la care participă artiștii, în intenția de a da la iveală, la capătul călătoriilor de mai mulți ani, „Albumul național" ce n-a mai fost editat niciodată, din incuria regimurilor burghezo-moșierești, dar pentru care Henric Trenk, G. M. Tattarescu sau românul ardelean Carol Popp de Szathmary, dimpreună cu italianul Preziosi, strînseseră peisaje, tipuri, costume, obiceiuri, în suite unitare pe atunci, risipite și descompletate mai pe urmă. Faza aceasta este a unei obiectivități aproape științifice în redare, interesul fiind mai mult didactic decît artistic, pictorii înregistrînd reportericește, fără nevoi de expresie propriu-zisă, noutățile constatate pe teren, în călătoriile acestea, anevoioase încă și pline de neprevăzut, ca niște adevărate defrișări morale de păduri, virgine din punctul de vedere turistic. Cu Nicolae Grigorescu, cunoașterea artistică a țării face un pas mare înainte. Marele poet al satului românesc, ridicat dintre țărani, are angajarea lirică a unui pasionat; în temele abordate, el manifestă o predilecție certă pentru anumite realități. Anume aspecte ale naturii, anume zone din geografia țării, anume tipuri din cele întîlnite îl atrag mai cu osebire, și pe ele le caută și le cîntă, în anotimpurile însorite numai, acest rapsod al verii românești, descifrate pînă și în elementele peisajului francez sau italian, iubit pentru asemănarea lui cu cel de acasă. Pe hartă se colorează puternic nordul Muscelului (Rucărul), valea Prahovei în regiunea de coline subcarpatice, Agapia, în munții Neamțului. Prin Ion Andreescu, împrejurimile Buzăului, „Crîngul" lui și începutul stepei Bărăganului intră în

arta noastră, cu oamenii și așezările de acolo, în tonalități grave, dramatice, de un lirism profund. Și trecînd peste Moineștii Bacăului, cîntați de Luchian, ca și Brebu, în altă gamă sufletească, cu frumusețile lor de rod tomnatec pîrguit, coloritul hărții înregistrează pătrunderea masivă a temelor urbane, peisajul dezolant al periferiilor mizere și chipurile expresive ale locuitorilor sărmani ai ghiftuitului București moșieresc, cu chefurile lui de pomină pictate de asemenea de acesta. Contemporanii lui Luchian, un Vermont de pildă, vor adînci temele proletariatului urban, din rîndurile căruia ochiul de răzvrătit împotriva nedreptății, al socialistului Octav Băncilă, va ști să selecționeze chipurile expresive, menite să simbolizeze virtuțile revoluționare, în compoziții ca acelea închinate jertfiților de la 1907, sau în portretele de muncitori exemplare. Iată pe hartă și localitățile din care Camil Ressu și-a adunat schițe pentru compozițiile sale cu țărani aspri și adevărați, altfel decît cei idilizați de epigonii lui Grigorescu. Iată și Dobrogea săracă a lui Iser, și lumea de exploatați din Moldova picturii lui Tonitza și Ștefan Dimitrescu și-atîtea alte manifestări ale aceleiași mari dorințe de cunoaștere și de integrare artistică a realității, în toată asprimea adevărului ei, ascuns bine uneori de oficialitatea timpului, dar știut de popor și util de formulat plastic, ca un memento și o somație adresată realității. Dacă între cele două războaie pictorii s-au îndepărtat, ca fenomen de ansamblu, de această tendință, faptul este cum nu se poate mai caracteristic și mai simptomatic. Un grup de protestatari s-a manifestat însă tot timpul, mai ales în grafica publicistică; dar și în pictură și sculptură se găsesc accente juste. Odată cu prefacerile revoluționare de după 23 August 1944, drumul către realitatea vie s-a deschis pe deplin artei. În atlasul meu plastic imaginar se aprind din ce în ce mai dese șiruri pe

harta țării, punctele luminoase ale pătrunderii artei investigatoare de realitate. Freamătul țării întregi redeșteptate, solicitate la o viață nouă, activă, productivă din plin, a magnetizat pictorii, graficienii, sculptorii, decoratorii. Construcțiile industriale și de utilitate obștească, școlile, teatrele și palatele în care se adăpostește cultura pusă la îndemîna celor mulți, polarizează detașamente de comentatori voluntari cu penelul, cu creionul și peniță. Sarcinile artei adresate unui public nou cer cunoașterea vieții și muncii eroilor din viața de fiecare zi care constituie obiectul și publicul acestei arte. Chipul omului nou se deslușește și se precizează cu trăsăturile lui morale exemplare, din contactul direct al artiștilor cu viața patriei, pe tot cuprinsul ei. În ultima vreme, portretul fizic și moral al țării a început să fie consemnat pentru istorie odată cu procesul constituirii noului lui aspect. Arta nu mai așteaptă. Întîmpină. Caută și prevede. Investighează și descoperă. Cum a trecut vremea păstorițelor de convenție ale rococoului, a trecut și vremea muncitorilor de convenție, confecționați în atelier prin actori costumați în salopete. La marile combinate metalurgice, Hunedoara, Galați, Reșița, la uzinele și fabricile ce se înmulțesc într-un ritm nemaiîntîlnit, pe tot cuprinsul țării, în orașele ce răsar din pămînt acolo unde pînă mai ieri erau doar colibe, în regiunile miniere și forestiere, în gospodăriile agricole colective, pe întinsul brăzdat de tractoare al cîmpurilor patriei, în localitățile de odihnă și sănătate unde-și petrec vacanța sutele de mii de oameni ai muncii, artiștii sînt prezenți: înregistrează, notează, fac schițe. Harta din atlasul plastic a marcat, ce e drept, anii trecuți, o afluență de artiști la Tulcea și Sulina, reeditînd la altă dimensiune fenomenul interbelic al „școalei de la Balcic". Astăzi, litoralul reclădit modern atrage multe talente care-l consemnează în culoare, dar ar-

tiștii nu se îndreaptă spre el ca spre o vilegiatură. Dobrogea, în întregime colectivizată, cunoaște în gospodăriile ei agricole echipe care depun, cîte 3—4 luni pe an, toate eforturile pentru a surprinde cît mai mult și mai adînc din firea și munca meritorie, adesea eroică, a colectiviștilor. N-am să uit impresia de vernisaj pe care mi-a lăsat-o, la un 23 August, într-un sat din apropierea Mangaliei, la Limanu, publicul venit să vadă expoziția de pictură și grafică deschisă într-o sală a frumosului cămin cultural, care înfățișa munca echipei Bițan-Pacea-Florescu, nici convorbirile cu publicul de la Medgidia, nici interesul pentru artă al colectiviștilor de la gospodăria agricolă „Haia Lifschitz" din satul 2 Mai, în apropierea granitei bulgare, pe litoral, unde pictori și sculptori au lucrat mai multe veri, și Ostrovul de unde au ieșit minuni. Știu că echipe similare smălțează întreaga Dobroge, unde de la 15 septembrie se totalizează operele la Constanța din toată întinderea patriei. Aprinzîndu-se pe harta mea imaginară mici becuri colorate, la Hunedoara, la Reșița, la Suceava, la Onești, la Chișcani și în atîtea alte localități unde hărnicia muncitorilor se întrece cu a artiștilor ce-i admiră și proslăvesc în operele lor, văd aievea spațiul artei noi. Dar ceea ce nu va putea să cuprindă nici una din hărțile artistice a căror întocmire o tot imaginez, este calitatea cu totul nouă a imaginilor realizate, o autenticitate pe care numai contactul cu realitatea vie, cunoașterea nemijlocită a vieții, o poate conferi operelor. În expoziția artelor plastice din vara de documentare o constantă este tendința aceasta către autenticitate, către eliminarea oricărei urme de atitudine idealizatoare; în fond idealizarea este o camuflare inabilă a neaderenței artistului la realitatea cunoscută, de vreme ce simte nevoia să o mascheze și contrafacă, mințind „frumos". Realitatea nouă a patriei noastre în plin avînt de

construire a socialismului n-are nevoie de „idealizare" ca să fie frumoasă. Există în ea elementele unei arte de stil monumental, prin proporții ca și prin armonie și echilibru, prin ritmul intens ca și prin adîncimea expresivă a forțelor sufletești puse în joc. Față cu realitatea, echipele artei noi învață să fie simple în formulare și mari fără grandilocvență, neostentativ. Simpla constatare a faptelor implică măreția epocii, consemnarea lor artistică, ca veridicitate și smerenie față de sensul moral al acestui adevăr istoric, înseamnă implicit, prin simplitatea ei, fapt artistic. Cunoașterea adevărată duce la creația adevărată. Undeva, în adîncimile artistului, se pun în mișcare resorturile care au mișcat sufletul constructorilor litoralului, hidrocentralelor, orașelor industriale noi, marilor combinate metalurgice și chimice etc. Asistăm la o înnoire stilistică dictată de viața însăși, conștiinței artistice reflectate în stil.

Se poate spune că poporul nostru s-a realizat în artă, bineînțeles în chip inegal, fără a fi ignorat însă vreun domeniu. Istoria culturală a națiunii noastre o dovedește aptă de o literatură, o muzică, o plastică, o artă teatrală, în care caracterele ei specifice, marile calități native ce se manifestă în atîtea ramuri de activitate, nu se dezmint. Fiecărei etape din dezvoltarea istorică a poporului român i-a răspuns un mod propriu de exprimare artistică, cu prevalența uneia sau alteia dintre activitățile creatoare menite să ducă la cristalizări estetice valabile, cu șanse de a se impune restului lumii ca fiind ale noastre. Cunoscătorul istoriei artelor plastice românești regăsește, în toate perioadele dezvoltării geniului artistic ca și în ale statornicirii echivalențelor de gust estetic în masele receptoare de artă, dovada săvîrșirii unor mutații în gîndirea și formularea artistică, în care totuși anume constante, anume permanențe caracterologice, rămîn să alcătuiască scheletul solid al tipologiilor stilistice, îmbucurător consecvente în adecvarea lor perfectă la structura psihologică a poporului nostru, la fel de îmbucurător suple, capabile să se diferențieze și diversifice stilistic în funcție de cerințele evoluției istorice ale conștiinței estetice a lumii. Întreaga activitate a unor mari critici din trecut este caracterizată de strădania de a descifra, în operele de care se ocupă, ale unor artiști contemporani cu ei sau ale unor artiști din trecut, elementul durabil, profund *necesar* — în sensul prim, de ineluctabil, pe care acest concept îl ia în limbajul filozofic, — și elementul aleatoriu, al preferințelor individuale de stil; nu vorbesc de inexorabilul unei *vocații* stilistice individuale, la fel de profund *necesară* ca și expresia stilistică omologată colectiv de veacuri și de milenii; vreau să spun: elementul stilistic pasager, prezent în operă prin forța presiunii exterioare, a unei adeseori iluzoriu resimțite, vanitoase dorințe de sincronism, de punere în pas cu moda, de cesiune în fața unor ingerințe ale mediilor artistice, cu un prestigiu social de moment, de multe ori confirmat de momentele istorice următoare, dar și pasabil de a fi infirmat în egală măsură. Fiecare artist — și fiecare critic — face într-un fel un *pariu* estetic.

Nu este între finalitățile acestui articol, aceea de a încerca să precizeze *care* sînt aceste constante ale noastre, la care orice artă practicată de români duce pe investigatorul stilistic fără greș. Am încercat asemenea precizări de etnopsihologie stilistică în decursul unei activități de critic care, practicată pe o durată de atîtea decenii, poate mărturisi prin textele comparate ale tuturor etapelor ei, preocuparea de a pleda pentru o artă *a noastră*, o artă care să ne exprime pe noi înșine și nu să fie reflexul palid al unei gîndiri artistice străine nouă, încumetîndu-se să dea glas celor mai

caracteristice trăsături diferențiale ale gîndirii noastre proprii despre lume și viață, într-un limbaj care — produs necesar al sensibilității estetice personale a fiecărui creator — să țină seama de toată întinsa claviatură a posibilităților lingvistice ale artei respective, de toate experiențele, profitabile pentru expresivitatea formulării estetice, pe care istoria artei și cunoașterea tribulațiilor contemporane cu artistul ale practicii artelor respective, i le pune la dispoziție.

MUZEUL, REZUMAT AL AFECTIVITĂȚII OMENIRII CA PERSOANĂ

Un muzeu — orice călător în veacul nostru de turism intens o știe din proprie experiență — nu este (cum spunea la 1826 unul dintre cei dintîi români cu vederi europene, dacă nu, cum i s-a și spus chiar „primul român modern", Dinicu Golescu), doar „o strînsură de cadre, vrednice de vedere". Este și asta, dar e mult mai mult decît atîta: un nucleu de iradiație spirituală, cu o configurație proprie. Cine a avut privilegiul de a vedea marile muzee ale lumii, instituții de cultură cu străvechi prestigiu ale Europei, sau ale Americii, în chip firesc puse în paralelă cu cele ale orientului asiatic și nordului african, a înțeles desigur că, de la o galerie la alta, nu doar numărul mare al operelor expuse sau importanța istorică și valoarea lor estetică pot decide simțămintele vizitatorului, ci și (sau: *ci mai ales*) elementele de ordinul imponderabilului afectiv. Este importantă în special capacitatea ansamblului muzeistic de a trezi în conștiința vizitatorului și altceva decît un interes de ordin pur sportiv sau turistic (de tipul expresiei: „am făcut Ermitajul", cum se zice „am făcut Parîngul sau Retezatul"), ori strictă curiozitate, redusă la înregistrarea de noutăți, rudă cu apetitul de senzațional, de neobișnuit și de colosal. Ceea ce contează însă este capa-

citatea colecției de a se oferi privitorului ca o unitate organică, avînd o structură proprie, o configurație specifică, un fel al ei de a fi *rotundă*, completă, oarecum, dacă se poate spune, deși o galerie de artă are prin însăși natura ei un caracter selectiv, antologic, oricît ar fi antologia de involuntară. Vitală ca un suflet cată ea să fie, întreagă în chipul ființelor, revelatoare pentru structura lăuntrică a omului ce o parcurge.

În inima Capitalei României socialiste, într-o aripă nouă a Palatului Republicii — fost mai întîi palat domnesc, apoi regal —, aripă construită în anii puterii populare, funcționează azi, printre celelalte galerii ale marelui „Muzeu de artă al Republicii Socialiste România", o galerie de *artă universală*, deschisă la 20 iunie 1951. Vizitată anual de sute de mii de iubitori ai artei, ea reprezintă, în contextul patrimoniului muzeal al țării, un puternic centru de educație estetică și de propagandă culturală, un nucleu de iradiație spirituală. Fără îndoială, publicul foarte variat care se perindă pe dinaintea panourilor aerisite, larg și luminos organizate, într-o rațională concepție muzeografică modernă, care uimește tocmai pe aceia dintre vizitatori ce-s mai deprinși cu marile muzee, (de obicei suferinde de pe urma lipsei de adecvare funcțională a somptuoaselor vechi palate istorice în care ele sînt deschise respectînd arhitectura intușabilă a interioarelor), poate fi recunoscător faptului că, instalat într-o aripă a edificiului nou, anume construită și amenajată, acest cel mai mare muzeu de artă al României n-a avut de suportat constrîngeri de felul *pomenit mai sus*, desfășurîndu-și programul expunerii cu dezinvoltura organismelor ce cresc firesc în mediul lor natural, neîncorsetat în nici un fel. De bună seamă, pe măsura îmbogățirii treptate a colecțiilor, (care începe să se vădească încă de pe acum ca fiind îndeajuns de rapidă), nevoia extinderii se va face simțită. Dar în prezent cele douăzeci și patru de

săli, unele de mare cubaj, la etajele II și III ale muzeului, pot oferi amatorului unui itinerar complet spațiul necesar unei mai mult decît satisfăcătoare vizite, pline de surprize, nici prea aglomerată de evenimentele optice înregistrate pe un parcurs de cîteva ore încîntătoare, nici prea obositoare și defel exiguă, căci substanța expozițională este, (chiar dacă depozitele galeriei ar mai permite încă etalarea unor valori astăzi neintrate în circuitul permanent), îndeajuns de densă și de nutritivă, la toate nivelurile culturii plastice. Cei ce-i calcă pragul recunosc galeriei universale a Muzeului de artă al R. S. România calități care-o fac vrednică de prețuire. Sînt vizitatori ce revin des s-o vadă. Sentimentalii fără o specială instrucțiune în ale artei nu rămîn toți la nivelul idolatrilor *Giocondei*, care-și astupă cu mîna, pe rînd, cîmpul vizual înspre ochiul drept sau înspre cel stîng al Monnei Lisa, ca să constate din proprie experiență cu care ochi rîde și cu care ochi plînge ea, cum au auzit povestindu-li-se, cine-știe de către cine, această trivială legendă, nici nu se dau dintr-un colț în altul al sălii, experimentînd dacă vreun vestit portret de Renaștere „te privește oriunde te duci". Unii amatori medii urcă treptele satisfacerii estetice pînă la identificarea în subiectul operei a unui spectacol, asemănător cu cele îndrăgite de ei în viața de toate zilele, ori cu spectacolele solemne, festive, feerice, de zile mari. Așa se decid privitorii să devină, fie partizani ai „realismului", (cu toate că fiecare își are realismul lui, și nu-l acceptă pe cel ce nu corespunde propriei lui experiențe de viață), fie partizani ai unei concepții festiviste a frumuseții, care s-ar cuveni, după ei, să fie expurgată de scoria prozaicului cotidian, de plaga „văzului firesc", exaltat de prima categorie.

Dar dacă trec de nivelul spectacolului descoperit prin fereastra deschisă spre lume a unui tablou, amatorii picturii de muzeu au șanse să

descopere, dincolo de el și poate chiar independent de el, lumea poeziei: a poeziei specifice fiecărui artist, sau tipice unui întreg curent, unei școli locale ori naționale, unui „secol" (noțiune contestabilă), sau unor anume decenii doar dintr-un veac, unui grup social sau altuia. Toate, atitudini spirituale avînd încă și astăzi curs, de vreme ce ni se transmit.

Dacă acest „*engouement*" pentru poezia implicată în pictură durează, dacă amatorul încearcă să afle și din cărți mai multe lucruri despre epoca din istoria artei pe care a îndrăgit-o și cu care a început să simtă că-i consună sufletul, o seamă de satisfacții de ordin intelectual se vor adăuga, la revederea operelor. De astădată le va revedea în chip avizat, și faptul de a fi putut face conștiente cauzele istorice și condiționările de ordin social ale psihologiei agentului estetic respectiv (curent, școală, atelier, autor individual), va contribui să-l apropie, pe proaspătul convertit la *„viciul privirii"*, de o înțelegere și mai deplină a operei, pe calea unui plus de plăcere. Contemplarea operelor unui muzeu, unei colecții, unei expoziții, nu ține numai de operațiile intelectului și nu este doar de ordinul însumării de cunoștințe, ca rezolvarea ecuațiilor de diverse grade, care nu-s posibile fără o pregătire prealabilă în algebră, anticipată de aritmetică și geometrie. La muzeu, se poate întîmpla ca un vizitator să descopere dintru-nceput echivalentul sufletesc exact al operei considerate cea mai greu de înțeles, și să rezolve astfel fără preparator la matematică o ecuație cu mai multe necunoscute. Dacă este să-i dăm dreptate lui Benedetto Croce, gustul estetic îl egalizează cu geniul pe cel ce gustă opera geniului. Există unii receptori dotați cu cele mai înalte calități pentru degustarea artelor, și alții mai puțin dotați, ori chiar defel. Unora, educația estetică le va folosi doar ca să le ofere certitudinile necesare în susținerea judecăților de gust, ce implicit fac, atunci cînd se pomenesc gus-

tînd și proferînd fericiți exclamații în fața operelor, chiar dacă nu emit decît interjecții, sunete și nu fac fraze!

Prin apropierea unui sistem adecvat de criterii, întemeiate pe o concepție despre frumos, judecata de gust poate fi adusă pînă la nivelul judecății de valoare. Receptorul va putea înlocui interjecțiile prin fraze, adică va predica valabil, în cadrul unui anume sistem de referințe, despre subiectul judecății lui: opera de artă. Dar atîta tot. Dacă asta se cheamă sigur un plus de comunicare, nu la fel de sigur putem fi că o simțire exprimată înseamnă neapărat o simțire mai înaltă ori mai adîncă. Nu e și un *plus* de simțire!

Nu vreau să mă refer aici la privitorii împătimiți de opere de artă plastică, devoratorii de muzee, care sînt și devoratorii de cărți despre muzee, colecții și colecționari, mecenați și artiști, despre destinul operelor, despre falsuri celebre, etc. Aparțineam acestei categorii, chiar înainte de a fi devenit un specialist al criticii de artă și al istoriei artelor. Primejdia privitorului erudit este profesionalizarea. Profesorul meu George Oprescu avea obiceiul să spună că devii fierar dînd cu ciocanul (*«À force de forger, l'on devient forgeron»* ..., repeta el adeseori un proverb francez ce i se potrivea.) Mulți colecționari, împinși spre tezaurizarea operelor mai întîi de nevoia investiției, pur economice, citesc totodată și cărți de istoria artelor, ca să nu-și vîre banii în lucruri lipsite de preț, dar se pomenesc apoi descoperindu-le tablourilor colecționate, pe lîngă valoarea lor de „valută artistică nedevalorizabilă", și pe cea spirituală.

Însă tagma profesioniștilor care nu-s colecționari e pîndită, și ea, de unele primejdii, altele decît cele ale substituirii *valorii* prin *preț*. Am avut, din păcate, prilejul să văd cum trec, în mari muzee, pe lîngă opere care-s ființe vii, „specialiști" capabili să le

ignore pe aceste „banalizate" ori „comune" produse ale activităților estetice din trecutul omenirii, spre a alerga către locul unde sînt expuse anume lucrări de mîna a doua, a șaptea, a douăzecea sau a douăzeci și noua și a șaptezeci și șaptea, semnate de vreun mărunt *„faiseur de tableaux"* pe care-l studiază cu sîrg. La Dresda, unde-n aceeași sală se pot vedea *Venera dormind* a lui Giorgione, *Madona Sixtină* a lui Rafael și *Dinarul publicanului,* vestita operă a lui Tițian ce ilustrează sentența *Redde Caesari quae sunt Caesaris* — un coleg, istoric de artă pasionat, trecea pe lîngă ele în fugă, ca să nu-i lipsească din pricina lor timpul de a vedea costumul oriental cu blănurile inventariate fir cu fir, dintr-un autoportret de elvețian al veacului al XIX-lea, trecut și prin Principatele Române, unde caftanele boierești l-au impresionat mai mult. Evident, pasiunea absorbantă a studiosului pentru obiectul, chiar derizoriu, al studiului ce întreprinde în prezent, nu trebuie minimalizată. Ea își are valoarea ei în metabolismul unei culturi, dar este o pasiune mentală, echivalentă celei a cercetătorului chimist, fizician, biolog sau cristalograf, și nu simțire vizitată de pathos-ul întîlnirii cu flacăra de gheață incandescentă a spiritului uman resimțit etern, resimțit veșnic fratern nouă. Personal — deși am zăcut și eu ani în șir de asemenea lingori, pasiuni care m-au făcut să nu mai văd, la Brukenthal, de pildă, decît raritățile, de tipul peisajelor insolite ale unui Gillis de Hondecoeter, atît de mărunte în fond față de operele de căpetenie ce fac faima muzeului sibian, — îl prefer astăzi, la vîrsta de peste șaizeci de ani, pe un ignorant în ale istoriei artelor, emoționat în fața unei opere, chiar dacă opera e mediocră, unui *„scienziato"* incapabil să mai vibreze la muzica picturii, căutător fie de teme, fie de titluri dintr-un viitor catalog — foarte util în fond, îmi dau seama, deși nu mă pot opri să-l consider simplă ocupație *mentală,* — al unei ultraștiințifice monografii lucrate timp de-o viață.

În marile muzee ale lumii, în care binecuvîntez faptul că mi-a fost dat, la anii unei maturități demult atinse, să pot umbla în ultimul deceniu, am fost fericit. Fericirea aceasta am resimțit-o mult mai puțin ca studios al istoriei artelor, care-și verifică, prin contactul direct cu opera vie, unele intuiții anticipative despre anume opere, decît ca un nepriceput pricepător ce vibrează, pus de-un destin prielnic în contact cu minunile, asemănătoare cu floarea cîmpului și cu nestematele din măruntaiele munților, cu miracolele lumii acesteia terestre de neistovit, în care oricîți oameni se vor fi însărcinînd să facă inventarul comorilor naturii, tot prin scînteia electrică a întîlnirii bruște, nepregătite, directe și surprinzătoare, dintre sufletul de copil al fiecăruia și sufletul lucrurilor, se vor stabili certitudinile consangvinității substanței insului cu substanța adîncă a ființei universului.

Întîlnirea cu bogăția enciclopedică de „forme ale spiritului" pe care le aflăm într-un muzeu, echivalează întîlnirea cu inepuizabila stufoșenie a pădurii de simboluri care este lumea trăită. Ne-am deprins, — ne-nvață să pricepem teoria artelor plastice născută-n ultimul sfert al veacului trecut și dezvoltată ca un Făt Frumos năzdrăvan într-al nostru, — ne-am deprins să legăm de fiecare sentiment uman trăit, un simbol vizual, și pe calea regăsirii acestor simboluri vizuale într-un repertoriu de opere plastice ne trecem, ca pe soldații la paradă, în revistă, emoțiile cunoscute într-o viață, sentimentele încercate, bătăliile date pentru triumful sau pentru înfrîngerea pasiunilor noastre, greu cîștigatele păci dintre minte și suflet, dintre voința rațional dirijată și impulsurile instinctuale brute. Văd un cap de copil de Greuze, și dacă nu-s istoricul secolului al XVIII-lea francez, și n-am nici prejudecățile lui Diderot, care-l aprecia

pe acesta mai presus de orice alt pictor al timpului, (pentru că ilustra niște teze ale iluminismului, teze precursoare revoluției burgheze), regăsesc în sufletul meu, care-a trăit-o repetat, vibrația confortabilă a emoției ce te cuprinde la privirea miracolului acestuia, a îmbobocirii autoconștienței în om. Mi-e drag oare portretul de copil de Greuze tot așa cum mi-e dragă, cumva, laleaua dintr-o expoziție olandeză de capodopere ale horticulturii lor multiseculare? Nu e numai reușita speței biologice în frumusețea unui nud pictat! E toată lumea mea de înfiorări, din pubertate pînă azi, în fața purității, neîntinate și de neîntinat, a unui trup de femeie ajuns la împlinirea vîrstei nubile, la apogeul rotirii ei pe ecliptica descrisă în jurul soarelui existenței noastre terestre, care se cheamă *iubirea,* și lumea asta emoțională este un mod uman de a fi: modul meu de a fi uman iubind, un mod de a fi participînd deopotrivă de la două filoane de existență, cel pur biologic și cel spiritual.

Orice pictură, adică orice fixare artistică de simbol vizual al afectivității umane este, într-un fel, *hieroglif, hierogramă.* „Scrierea sacră", hierograma închide într-un simbol de formă concretă, împrumutat lumii experienței sensibile, un tîlc ascuns, un sens adînc, o „informație" (cum s-ar zice azi) despre o realitate alta, considerată de cei vechi ca dublînd realitatea trăită, ca îndoindu-i nivelurile: o căptușeală ocultă a lumii văzute, ar fi fiind, după vechile esoterisme, inclusă în reprezentarea ei. Acea realitate, după ele mai „adevărată" decît cea concretă, căptușind lumea văzută, dăinuie, cu ajutorul pictografiei în imagine, („Ikos, ikonos") în „icoană". Să nu credem că azi am scăpat de mitologie, pentru că știm fizică, mecanică, algebră, astronomie, cibernetică și trigonometrie! . . . Dimpotrivă! Mitologia veacului al XX-lea este puternică, deși redusă la simbolurile realităților dominante ale vremii, cantificabile toate: viteză, nivel de viață, patrimoniu (individual sau colectiv), producție, consum, circulație a bunurilor, repartiție a lor, în sisteme diferite; diferite, dar deopotrivă de cantificate și pretîndu-se la cantificare.

Muzeul îți oferă, mai întîi și-ntîi, icoanele unor mitologii ale trecutelor veacuri. Epoci ale istoriei spiritului umanității mai mult decît periodizare a istoriei civilizației ei materiale, stilurile artistice indică stratificări ale simbolurilor afective. Aceste straturi devenite vizibile sînt predilect operate, denotă unele ierarhizări preferențiale ale nivelurilor sufletului omenesc. Născuți români, polonezi, ori copți, ori berberi în veacul al XX-lea, sau malgași, și în veacul al XXI-lea, vom ști cum funcționau cei născuți italieni, flamanzi, olandezi, spanioli, francezi, germani, ruși sau englezi sau americani, în alte veacuri. Cum? Inventariindu-le, vrînd-nevrînd, mai întîi repertoriul iconic, codicele de simboluri vizuale ale unor sentimente, configurate la fiecare artist altfel. (Deși, în mare, lesne de regăsit aceleași!) Abia după depășirea acestui prim proces, putem pretinde la înțelegerea variațiilor individuale ale mitologiilor colective, istorice, — variații ce creează varietăți ale speței, cu tendință de a deveni speță, cum se întîmplă și cu varietățile biologice.

* * *

Calitatea cea mai de seamă a unei galerii bine închegate de muzeu cu valori universale, excelența ei, nu este cu tot dinadinsul o derivație a înaltului preț al lucrărilor expuse, cu toate că nu putem niciodată să ne oprim a evalua o colecție de artă și după estimarea cifrică a valorilor ei. Valoarea galeriei este provenită din organicitatea funciară a legăturilor ce se pot stabili între operele cuprinse în ea, din „complementaritatea" acestor opere, capabile să închege un întreg viabil. Excelența

unui număr îndeajuns de mare de opere rare, (printre nenumărate altele, nesemnificative sau pur și simplu stranii, curioase, ieșite din comun prin disparitatea lor spirituală, prin lipsa *categoriei* căreia să-i slujească fiecare drept eșantion, ca indivizi), face ca foarte costisitorul, pentru fondator, muzeu lăsat Madridului de Lazaro Gualdiano, de pildă, să nu-și afle un echivalent al prețului și ca valoare spirituală, exceptînd cîteva mici lucrări excepționale de Goya, și cîteva rare opere medievale, cu adevărat stupefiante. Muzeul Luvru este, bineînțeles, mult mai bogat decît Prado, dar dintr-o vizită la Prado — chiar și fără să fie cineva om de gust de talia lui Eugenio d'Ors —, un receptor cît de cît sensibil iese, nu știu cum, mai organic crescut, mai rămuros și mai rotunjit în coroană, ca un arbore matur în lumină de sud, după un anotimp clement și glorios ca vara spaniolă. În vreme ce la Luvru, depozit de tezaure suprapuse din șapte milenii, ca și la Galeria Națională din Londra, vizitatorul are nevoie de săptămîni ca să nu se prăvale sub mormanul impresiilor heteroclite, strivit, ca sub un talaz de mascaret, și cele „3 ore" din titlul eseistului spaniol, leader al decadelor de la Pontigny, nu i-ar ajunge decît pentru descifrarea planului cartografiat al itinerariului de douăzeci de zile minimum! Coloși ca Ermitajul sînt, de asemenea, de natură să inhibe. Dar în fiecare din aceste uriașe mezate ale spiritului obiectivat în artă, ca să nu le transformăm în mauzolee, deținătoare de moaște culturale, ne putem afla, cu răbdare, pricepere, selectivitate și gust, cușeta rezervată nouă, nu spre a dormi pe veci alături de raclele de faraoni ale picturilor, aparent necrozate de distanța în timp pînă la noi, ci spre a gusta mai din plin, în izolarea unei simple cabine, pe care însă știm s-o locuim, s-o facem a noastră — croaziera oferită de colosul transatlantic.

Ca și în orașele-muzeu, cum sînt Florența, Veneția, Siena, Roma, Toledo, Granada, Parisul, Praga, Viena, Dresda, Leningrad, Krakovia, Kyoto, sau numai Sighișoara noastră, indiferent de dimensiunea lor, nu poți vedea totul, nu poți reține totul, nu poți trăi totul. Dacă arta este un mijloc al omului de a se înstăpîni (afectiv) asupra lumii trăite, contemplația estetică, mijloc de apropiere de către ins al acestui mod de înstăpînire asupra lumii practicat de alți inși, nu poate pretinde să livreze fiecărui receptor de artă cheile tuturor încăperilor labirintului infinit al creației. Chiar dacă mi-am trecut o viață cu descuierea tuturor ușilor istoriei artelor vizuale și literare, sînt incapabil să intru *oricînd* în *oricare* din îngrădirile lor. Avem cu toții zile madrigal și zile tragedie, ore catedrale și ore circ sau music-hall, avem fiecare clipele noastre de infern și clipele noastre de bîlci, momentele de-ngenunchiere-n cîmpuri de sulfină și de adormit pe clăi de fîn cosit, ca și de scaldă-n ghioluri pestilente și-n unde de cleștar auritor de suflete. Toți am băut din curcubee, ca și din purulențele grajdurilor Mumei-Pădurii, și numai unii s-au ales cu cai năzdrăvani, ca Făt-Frumos, și cu Cosînzene. Cei mai mulți am trecut printre fenomenele vii — măști ale lumii —, ignorînd puterile adînci care le fac să pară cum apar, dar ne-am legat de chipurile lor, înșelătoare sau nu, simțirile. Pentru cine-a simțit muzica gravă a lui Andreescu, orice priveliște întîlnită-n natură, similară peisajelor lui sărace, tipice, cum e drumeagul prăfuit de pe Bărăgan, printre culturile de grîne fugind la infinit spre marginile coviltirului de cer plumburiu, va cînta întotdeauna muzica picturii „bătrînului" mort la 32 de ani! Un român trăit la șes va descifra mai ușor modul de viață spirituală transmis prin simbolul cîmpiei goale sub cer gol, drag acestui melancolic pictor-poet, e drept, decît un german deprins cu peisajele alpine ori flu-

viale rhenane. Dar ne împiedică cineva pe noi, receptori-poeți din cîmpia Dunării să înțelegem Araratul lui Aivazovski (din muzeul de la Erevan), ori peisajele din munții stîncoși (Rocky-Mountains) ai pictorilor canadieni, numai pentru că unii dintre noi nu le-am văzut modelele reale? Altdorfer și Baldung-Grien ne-au dat tiparele simbolice ale unei mitologii montane, din care afectivitatea noastră, oameni de coline și de șesuri, își poate foarte bine face alveolele unei hibernări de-o oră, de-o clipă, de-un anotimp sau de-o viață. N-am trecut Alpii cu picioarele, dar înțeleg c-aș putea fi la fel de siderat de frumusețea lor extramundană, cum ne arată-n compulsările lui fantastice Jodocus de Momper, sau Pieter Brueghel întîiul însuși. N-am vînat în pădurile nordului, sub stejari cu ghinzile ciucure, mistreți și cerbi, și-mi poate fi sufletul un halali cu hăitași cornînd, ca-n Roelant Savery sau Gillis Connixloo. Descopăr într-o vedută de Bernardo Bellotto (cel zis pe nedrept Canaletto, căci nu e el Antonio Canal, venețianul inventator al genului), o formă tipică de alveolă geografică adecvată pentru un tip al meu de funcționare psihică, specific nuanțat, chiar dacă marelui peisagist Veneția ori Dresda, ori Londra, ori Warșovia i-au servit pe rînd ca pretexte, prin clădirile lor dispuse în planuri identic rațională-n perspectivele tipice artistului, așa încît cineva mi-ar putea arăta și azi că-i vorba de vederi reale, și nu de fantasme ale imaginației, în care eu să-mi strecor, ca matca stupilor de albine, ouăle capabile să nască formele larvare tipice pentru oarbele mele simțiri nelocalizabile și nevăzute. Mă strecor în madona lui Orazio Gentilleschi de la muzeul bucureștean ca să-mi înviu tot ce-i în mine sentiment duios de perpetuare sufletească-ntr-un prunc, chiar dacă nu-s femeie (și, vorba poetului parafrazată: „O desigur, n-oi fi mamă!"). Fiecare tablou e o capcană pentru prins suflete. Sînt

mai vulnerabil ca Endymion în fața nudului de Diană venețiană al lui Marco Liberi din galeria universală a muzeului bucureștean, oare numai pentru că ea corespunde tipului meu erogen? Sau este ea poate icoana unui ideal al unității ca specie, căutat de cînd trăiesc în sute și mii de exemplare? Oare e altceva la mijloc? Mă întreb: receptorul ideal de artă e un Abraham, soț secular al Sarei, un om ce va trăi întotdeauna în formele constituite, odată pentru veci, ale unei conjugalități monogamice, cu un singur tip de operă? Sau poate este Lot, cel care-și află pereche (estetică, metaforizez! pereche-operă . . .), în făpturile ieșite din el, în fiicele lui, în formele vitale pe care însuși le-a născut? Și care-i seamănă? Sau poate-i Don Juan, cel ce-și căută-n toate făpturile de sex opus perechea, și și-o și găsește pare-se, pentru o clipă, o oră, o zi, mereu alta, fără să i se declanșeze niciodată opțiunea?

* * *

Evident, plăcerea estetică e mult mai complexă decît cea erotică, și statornicul Abraham, ori schimbătorul Don Juan poligamul iremediabil, și nici măcar Jauffré Rudel trubadurul, amantul credincios pînă la moarte unei principese depărtate, niciodată zărite, veșnic îndrăgite, formă de narcisism ca și a incestuosului Lot, nu-s simboluri, nici unul, destul de adecvate.

Echivalentul receptorului de artă nu este totuși, în nici un caz, omnivorul, lacom oricînd de orice și de oricît, dar nu e nici vegetarianul care fuge de efectele zise „păcătoase" ale unei alimentații normale, pentru că-și urmărește sterilitatea ca pe un țel dezirabil, nobil, soteric, ispășitor al sufletului său de structura grosier-animalică a senzorialismului.

Sînt multe moduri de a gusta și de a dori

 arta, de a te constitui în consumator al ei.

Este numai unul de a o iubi: adresîndu-te operei ca unei persoane, ca unui semen uman. Mergînd adică *în susul apei* care face din curentul reificării relațiilor dintre om și lume, o lege. Luînd *în răspăr* curgerea interesului, de la ins la obiecte, și remontînd cursul torentului care-a sombrat în tăul obiectual, după ce-a fost apă vie, țîșnită dintr-o inimă de om, bătînd ritmic un puls asemenea pulsului tău. Pe care conserva de spirit, care e opera, ți-l trezește. Pe care, pornind de la opera consangvină, îl poți reînvia, în icoana unei personalități, regăsite la capătul drumului receptării, cu un aspect fratern, de semen respectat, de om iubit, recunoscut ca fiind „de felul tău", carne din carnea vie a sufletului nostru ars de dorul desingularizării, de dorul „celuilalt", al „altuia", al „ființei dulci numite Tu" (*Das süsse Wesen Du!*).

În adolescență adoptasem epistolar metafora „vaselor comunicante", luate din fizică, pentru simbolul dragostei. La bătrînețe o reiau, pentru contemplația estetică. Opera de artă stabilește un nivel comun între apele cîmpului emitent și apele cîmpului receptor. Puțin lucru este să-ți dea cineva șansa de a fi Rembrandt sau Bach? Puțin lucru era pentru Rembrandt sau Bach, cît au fost în viață, să le asigure ceva existența și în mine, peste sute de ani? Acest „ceva" e arta, sistem defensiv împotriva morții.

Eu nu mi-aș dori altă nemurire! Dar fiindcă nu-s artist, ci receptor de artă (căci criticul e doar un nivel superior al publicului), mă închin destinului care-mi azvîrle, recompensă umilității mele de a mă recunoaște inferior creatorilor, colacul de salvare al recepției estetice, prin care mă regăsesc frate cu geniile, înălțat pînă la ele, transvazat în ele, îmbibat prin osmoză de densitatea și concentrarea umorilor lor. Pînă ce vor descifra în mine artistul spre care aspir, din starea de amorfism mă scoate dinamica aceasta a lichidelor comu-

nicante. Și-s înalt ca El Greco, și pătimaș ca Ribera, și damnat păcătos ca Michelangelo da Caravaggio, și grotesc ca Adriaen Van Ostade, și tragic ca Brouwer în grotescul meu, și nobil ca nefericitul van Rijn. Ne dă oare, galeria universală de la București, destule șanse de a ne umaniza la nivelul unor existențe spirituale de mare tensiune, sau nu? Căci, altfel, oricîte plăceri vizuale pure ne-ar îngădui, rămîne o „strînsură de cadre, vrednice de vedere", cum zicea Dinicu Golescu, și-atît.

Eu am privit-o întotdeauna ca pe un rezumat de cosmos, imperfect ca rezumat, al unui imperfect cosmos, dar nu mai puțin vrednică de luat în seamă în această intenție, a ei și a oricărui alt muzeu, de a ne face să facem înconjurul tuturor ipostazelor spirituale ale biografiei colective a speței umane. Putem înțelege „umanitatea ca persoană", printr-o galerie de artă? Acesta ar fi idealul!

* *
*

Odată depășit primul stadiu al receptivității la artă plastică, definibil prin obișnuința receptorului de a echivala imaginea artistică văzută cu spectacolul oferit de ea, ca și cum pictorului nu i-ar fi revenit alt rol decît să aleagă dintre spectacolele lumii vizibile și să-l conserve pe cel dorit; odată parcurse și etapele celui de al doilea stadiu, care constă în recunoașterea valorii de simbol al propriei noastre simțiri, pe care și-o asumă fiecare porțiune din lumea văzută, față de care ne-am situat afectiv în chip specific de-a-lungul experienței noastre de viață, ajungem să consumăm, într-un răstimp divers de practică a receptării, a cărei durată depinde de fiecare dintre receptori, și interesul jocului intelectual al dezvăluirii sensurilor succesive „telescopate", ca să spunem așa, în imagine. Ideea parcurgerii tuturor straturilor vieții psihice, angajate în constituirea imaginii, și a dezghiocării sensurilor din ce în ce mai adînci ale

subiectului, aparent identificabil cu porțiunea de realitate pe care pare că a dorit artistul să o perpetueze prin mijloacele plasticii, cucerește pe mulți privitori. Ea stă la baza unui tip de critică ai cărei protagoniști și corifei — Erwin Panofski, Aby Warburg, Gombrich — sînt astăzi foarte discutați și *en vogue:* critica iconologică. Este un exemplu tipic de joc intelectual această dezvăluire de sensuri succesive, stratificate, sub sensul strict literal, constatativ, al subiectului „ilustrat" de operă, dar pasiunea pe care o poate stîrni un asemenea joc merge mult mai departe decît interesul investigației iconografice. N-am să uit niciodată că pînă și inventarele iconografice pot omorî savanți, cum a dovedit-o moartea lui Lucien Rudrauf în Cehoslovacia, în 1970 cred, unde se afla, după un an de cercetări de teren petrecute în mai multe țări din estul Europei, la o vîrstă foarte înaintată, departe de Franța lui natală, *„pentru a ști tot ce are raport cu «nașterea Fecioarei»"* — îmi spusese la trecerea prin România. Și această nouă temă iconografică, după *Pelerinii din Emaus*, inventariați în toate ipostazele, pe toate meridianele, nu constituia pentru studiosul „Centrului Național de Cercetări" de la Paris doar un pariu sportiv. Miza a fost însăși viața, existența fizică a cercetătorului. Transcenderea descriptivismului, simplului nivel constatativ, prin împingerea analizei către conexiunile culturale necesare unei descifrări subtextuale și contextuale a texturii subiectului, proprii metodelor ce pot ajuta comparatismul, presupune la receptorul artei plastice o cultură formată, o informație și o instrucțiune multilaterală, pluridisciplinară, deopotrivă cu o rigoare metodică, în stare să pună în conexiune logică informațiile de ordin istoric, sociologic, psihologic și pe cele de nivel filosofic propriu-zise, necesare interpretării.

Totuși, comparatismul de acest tip nu duce mai departe decît la stabilirea *condițiilor* în 318

care pot apare tipologiile artistice, și *nu* ajunge pînă la descifrarea însăși a *structurilor stilistice* pe care se bazează aceste tipologii. Nivelul ultim al generalizării filosofice la care poate pretinde un critic-istoric al artei dublat de un estetician, este acela al stabilirii unor raporturi de necesitate între lexicul structurilor stilistice, tipice sau specifice unor agenți stilistici, pe deoparte, și codul afectivității umane pe de alta, în tipologiile structurilor psihice individuale și colective ale căruia fiecare formulă stilistică se ilustrează. Așa se ajunge la postularea unei „istorii a artelor fără nume proprii", și la încercarea de a pozitiva demersul critic printr-o fenomenologie a „vizualului artistizat", adică printr-o analiză structurală, descriere lingvistică sistematică a structurilor diverselor imagini expresive optic.

Epistemologia limbajelor optice se cheamă critică de artă. Ideea că văzul este dotat cu capacități cognitive care trec dincolo de puterea de cuprindere a conceptelor, cîștigă tot mai mult teren. Ea pare nouă. Dar artiștii, artiștii au adoptat-o dintotdeauna. Pentru ei, a vedea și a cunoaște este totuna.

A fixa elementele *văzului cognitiv* în imagini capabile să-i cuprindă, în sinteze-unicat, sensurile multiple, intricate, telescopate pe straturi de adîncime succesiv developabile, se cheamă dintotdeauna „artă plastică". A le identifica în imaginea obiectivată în materialul operei, se cheamă demers critic. Privitorul avizat face critică vrînd-nevrînd: adică identifică sensurile implicate în operă: mesajul ei. Dacă-l interesează să le și formuleze, adăugînd la aceasta judecăți de valoare, se constituie în critic de artă. Dacă se mulțumește doar *să se bucure* de ele, rămîne la stadiul amatorului de artă.

Vizitatorul unei galerii bine hrănite de opere, logic și ingenios expuse, concepe plim- 319
barea prin muzeu ca pe o sursă de bucurii, de-

curgînd din identificarea mesajelor, și aceasta constituie prilejul său de a fi fericit în ordine estetică. Fericirea unui vizitator avizat fără ambiții de critic, e cea mai de invidiat. Dar ea e un act subiectiv, care-l privește personal. Receptarea devine act social atunci cînd bucuria estetică individuală, achiziționată prin receptarea mesajelor din opere, produce într-un număr mare de subiecți ai acestei experiențe estetice dispoziții și reacții sufletești, capabile să le modifice în bine comportamentul social, apte adică să determine o programatică mutație comportamentală în sistemul de funcționare psihică a cît mai multora.

Un public al muzeelor, ideal, este un public dornic să se autocunoască și autodefinească prin cunoașterea și delimitarea celor mai caracteristice emergențe spirituale ale umanității, luată global. În fiecare ins se joacă drama confruntării cu umanitatea în ansamblul ei, din prezent și dintotdeauna. Pentru cel cu adevărat dornic să-și cuprindă esența umană, să iasă de sub imperiul strictei necesități naturale, să aibă ființă, să devină *om* cu adevărat, modurile de existență spirituală ilustrate exemplar în trecutul omenirii, în operele de artă, sînt jaloanele cele mai sigure ale autocunoașterii și autodeterminării.

Bineînțeles, o galerie de artă plastică în care predomină pictura europeană nu va putea pretinde să epuizeze domeniul întreg al afectivității umane.

Personal, n-am defel năzuința de a face aici un studiu asupra colecțiilor muzeului. Eseul de față este o „încercare" de a spune că un muzeu este o mostră, un *avant-goût* al marei experiențe spirituale care, în fond, înseamnă înțelegerea faptului că sufletul omenirii este *unitar* în marea lui diversitate, că istoria gîndirii lui artistice apare, din opere, ca o dezvoltare organică, unitară, a ființei sale.

SUMAR

Cuvînt înainte 5
Pegas — mitologie încă actuală 13
„Ars una ..." 16

Civilizația ochiului

M-am născut ca să văd 24
Sensul vederii și vederea sensului 29
Gîlceava și împăcarea văzului cu lumea . . . 35
Estetica vizuală e doar reacție vitală? . . . 42
Viziunile spațiale — viziuni de viață 53
Artele, scări spre noi înșine 60
Natura artelor vizuale 67

Contemporanii și arta

„Omul integral" și șansele acestei formule de a nu fi doar slogan 82
Reprezentarea omului 90
Accelerarea autoconștientizării 98
Discuții în jurul umanismului. Modelele renascentiste și arta actuală 104
Raționalism, constantă europeană 111
Despre climatul artei secolului nostru și tabloul istoriei artei altor secole 122
Iarăși despre climatul artistic al sec. XX . . 138
Arta contemporană românească și dualitatea izvoarelor ei folclorice 158
„Primejdia artei" 165
Arta contemporană, arta tensiunii lucide . . 169

Despre critica de artă

Despre critica de artă: ce e și mai ales ce nu e 182
Introducere în istoria gîndirii critice despre artă 187
Șansele teoretice ale criticii de artă 213

Vocabular plastic

Linia, pivot central al formei 224
Grafic și plastic 229
Cîte ceva despre „genurile" picturii și istoria lor 233
Monumental și monumentalitate 240
Antinomie expresiv-decorativ? 245
Figurativ și abstract 250
Geometrie și sensibilitate 259
Desenul 266

Moștenirea culturală

Valorificarea moștenirii artistice 274
Atlasul plastic 294
Muzeul, rezumat al afectivității omenirii ca persoană 303